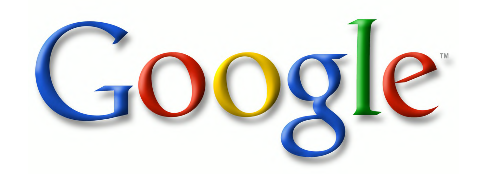


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

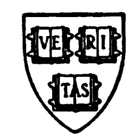
Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Digitized by Google

ls 283.195 (2²) Merritt Rm





THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

DATE DUE

MAR 30 1965			

GAYLORD PRINTED IN U.S.A.

Digitized by Google

Digitized by Google

ENCYCLOPÉDIE-RORET.

NOUVEAU MANUEL

COMPLET

DE MUSIQUE

VOCALE ET INSTRUMENTALE.

SECONDE PARTIE.

T. II.

HARVARD UNIVERSITY

DEC 22 1967

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

AVIS.

Le mérite des ouvrages de l'*Encyclopédie-Roret* leur a valu les honneurs de la traduction, de l'imitation et de la contrefaçon. Pour distinguer ce volume il portera, à l'avenir, la *véritable* signature de l'éditeur.

PARIS. — IMPRIMERIE ET FONDERIE DE FAIN,
rue Racine, 4, place de l'Odéon.

Digitized by Google

MANUELS-RORET.

725

NOUVEAU MANUEL COMPLET DE MUSIQUE VOCALE ET INSTRUMENTALE, OU ENCYCLOPÉDIE MUSICALE,

PAR A.-E. CHORON,
Ancien directeur de l'Opéra,
Fondateur du Conservatoire de musique classique et religieuse;
ET J.-ADRIEN DE LAFAGE,
Professeur de chant et de composition,
Maître de chapelle à Paris.

SECONDE PARTIE.
COMPOSITION.

TOME DEUXIÈME.
CONTRE-POINT, IMITATION, CANON ET FUGUE.

PARIS,
A LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,
RUE HAUTEFEUILLE, Nº 10 BIS.
SCHONENBERGER, MARCHAND DE MUSIQUE,
BOULEVART POISSONNIÈRE, 10.
1838.

Digitized by Google

NOUVEAU
MANUEL DE MUSIQUE,
OU
ENCYCLOPÉDIE MUSICALE,

Par M. CHORON,

FONDATEUR ET DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE CLASSIQUE

Digitized by Google

MANUEL

Mus 283.195(2) Merritt ...

DE MUSIQUE.

LIVRE QUATRIÈME.

DU CONTRE-POINT.

L'OBJET du contre-point, en prenant ce terme dans l'acception la plus généralement reçue, est d'enseigner à disposer plusieurs parties secondaires autour d'une partie principale, invariable, en ayant égard aux diverses valeurs et figures de notes admissibles dans les parties.

On distingue beaucoup de genres et d'espèces de contre-point. Les principales divisions que l'on établit entre elles sont fondées sur la considération du style et de la contexture du contre-point.

Quant au style, le contre-point se distingue en contre-point sévère et en contre-point libre.

Le contre-point sévère est celui qui se fait sur un sujet de style antique ou sévère, selon les règles de la facture la plus rigoureuse. Nous avons expliqué précédemment ce que nous entendons par style antique ou sévère. Nous y renvoyons le lecteur (1).

Le contre-point libre est celui qui se fait sur un sujet de style moderne selon les facultés de la facture moderne.

On peut admettre une troisieme sorte de contre-point, mixte quant au style, et qui consisterait dans l'emploi d'un contre-point libre sur un sujet de style sévère : ce

(1) *Voyez* les préliminaires du livre II, page 11. *Voyez* aussi d'autres observations sur les genres ou styles dans le livre VIII, qui est entièrement consacré à cette matière. AD.

Digitized by Google

genre est, en effet, usité en quelques circonstances, comme on va le voir à l'instant.

Le contre-point sévère, production du moyen âge, cultivé avec beaucoup de soin par les maîtres de l'école gallo-belge du quinzième et du seizième siècle, qui lui ont donné toutes ses formes les plus essentielles, a été porté au plus haut degré de perfection par les maîtres de l'école romaine du seizième siècle, notamment par le célèbre Pierluigi de Palestrina, chef de cette illustre école. Le contre-point libre, dérivé de celui-ci par les travaux des compositeurs des diverses écoles d'Italie du dix-huitième siècle, a atteint la plus grande perfection dans les mains de Scarlatti, chef de l'école napolitaine moderne, et de ses élèves, Leo, Durante, et de leurs successeurs, pendant le cours du dix-huitième siècle. Le contre-point mixte constitue, à proprement parler, ce que l'on nomme le chant sur le livre, qui était en usage dans les églises de France et d'Allemagne. Il est aujourd'hui presque entièrement hors d'usage (1).

Considéré quant à sa contexture, le contre-point se distingue en contre-point simple et en contre-point double.

Le contre-point simple est celui qui n'est sujet à d'autre condition que celle de former une bonne harmonie, et qui ne peut généralement servir que dans une seule position, celle pour laquelle il a été composé.

Le contre-point double, que l'on nomme autrement contre-point complexe artificieux ou conditionnel, est celui qui est soumis à des conditions à raison desquelles il peut remplir plusieurs fonctions, telles que de se transporter à divers intervalles, de se renverser, c'est-à-dire de passer du dessus au dessous du sujet, et réciproquement; de s'exécuter en divers sens, c'est-à dire en renversement ou en rétrogradation, etc.

Le contre-point simple, aussi bien que le contre-point complexe de l'un et l'autre style, sont susceptibles, quant au dessin et quant à la figure des notes, d'une grande variété de modifications, dont il est inutile d'entretenir ici le lecteur. Mais il est indispensable de lui faire connaître une distinction fondée sur ce genre de considérations, qui sert de base à la marche de l'enseignement scolastique.

On distingue donc d'abord deux genres de contre-points,

---

(1) *Voyez* livre VIII. On peut aussi examiner les exemples de ce genre, qui sont à la fin des figures du livre I Pl. 141 et suiv., *fig*. 133, 134 et 135. Ap.

Digitized by Google

savoir : le contre-point consonnant et le contre-point dissonnant. On nomme contre-point consonnant celui qui n'admet que les consonnances proprement dites, et dissonnant celui qui, outre la consonnance, admet la dissonnance.

Considéré, en second lieu, quant à la figure des notes et à la combinaison des valeurs, le contre-point se distingue en cinq espèces principales :

1° Le contre-point de notes contre notes, dans lequel les notes d'une valeur quelconque sont posées contre des notes de même valeur. Dans l'enseignement scolastique, on suppose ordinairement que ces notes sont de la valeur d'une battue ou mesure à un temps, alla breve.

2° Le contre-point de deux notes contre une, qui admet des notes de passage.

3° Le contre-point de quatre notes contre une seule.

4° Le contre-point syncopé, qui admet la dissonnance avec préparation et résolution.

5° Enfin, le contre-point fleuri, formé de la réunion des précédents. C'est ce dernier genre qui admet principalement toutes les variétés de dessin dont nous avons parlé plus haut. La connaissance de cette espèce de contre-point est le but final des études de contre-point simple, parce que cette espèce et la première sont les seules employées dans l'usage ordinaire.

La première espèce, dans le style antique, prend le nom de *faux-bourdon*, surtout lorsqu'elle est appliquée à une mélodie qui n'est point mesurée, telle notamment que le chant des psaumes ; dans le style moderne, elle prend le nom de *placage*. Les chorals allemands en sont un exemple (1).

Le contre-point fleuri, appliqué au style antique, est ce que l'on connaît sous le nom de fleurtis ; on le désigne par celui de *chant sur le livre* quand il se fait à vue sur le plain-chant.

Nous suivrons dans l'exposition de tout ce qui a rapport à la science du contre-point, et particulièrement dans les exercices relatifs à ce genre de composition, la marche indiquée dans les considérations qui précèdent. Ce livre sera donc divisé en deux sections consacrées, la première au contre-point simple, et la seconde au contre-point complexe. La première aura pour objet de conduire graduellement l'élève à la connaissance de toutes les espèces de contre-point simple, et finalement à la pratique du contre-

---

(1) Pour le développement de toutes ces matières, consultez le livre VIII, AD.

Digitized by Google

point fleuri; la seconde enseignera à opérer dans ce genre de contre-point sur toutes les espèces de contre-point double. Nous n'établirons point de division sur la distinction des styles; mais, après avoir établi les principes sur les usages propres à chacun d'eux, nous ferons en chaque point les observations sur la manière dont il peut être traité, selon que l'on adopte tel ou tel style. Mais, avant de présenter ces exercices, nous croyons devoir présenter préliminairement au lecteur quelques considérations sur la composition à plusieurs parties en général, et sur les diverses espèces de composition à divers nombres de parties.

Digitized by Google

SECTION PREMIÈRE.

DU CONTRE-POINT SIMPLE.

Nous diviserons en deux chapitres ce que nous avons à dire sur la composition du contre-point simple. Le premier renfermera les principes relatifs à la composition à un grand nombre de parties; le second offrira les exercices à faire en chaque genre, et les avis sur la marche à suivre dans ces exercices.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA COMPOSITION A PLUSIEURS PARTIES.

Nous allons d'abord déterminer le nombre et l'espèce des parties praticables dans la composition. Nous examinerons *ensuite* les propriétés de chacun des genres déterminés par le nombre des parties.

§ I. *Du nombre des parties praticables dans la composition.*

Le nombre des parties de la composition est, de sa nature, arbitraire et illimité. On peut, à volonté, composer à une, deux, trois, quatre, cinq, et tel nombre que ce soit de parties.

On appelle composition à grand nombre de voix celle qui contient plus de quatre parties réelles.

On nomme parties réelles celles qui ne sont le redoublement d'aucune autre en octave ou en unisson.

Parmi les compositions à plusieurs parties, celles à deux, trois et quatre voix, sont les plus usitées, parce que ce sont celles qui sont le plus en rapport avec les facultés intellectuelles et les moyens d'exécution. Parmi les compositions à grand nombre de parties, la composition à neuf est la

plus naturelle et la plus complète ; et quiconque sait la manier saura aisément composer à vingt, trente et plus de voix. C'est pourquoi, dans ce que nous nous proposons d'écrire sur cette matière, nous ne nous étendrons pas au delà de la composition à neuf parties.

On reconnaît que la composition à neuf est la plus naturelle, parce qu'elle est la limite du contre-point égal ou de notes contre notes ; au delà de ce terme, on est obligé, pour ajouter de nouvelles parties, de recourir au contre-point inégal, comme on va le voir dans les détails que nous allons donner sur les moyens de composer à tel nombre que ce soit de parties.

On sait que tout accord se compose essentiellement de trois sons, la basse, la tierce et la quinte de l'accord direct, et leurs représentatifs dans le renversement. Chacun de ces sons peut être redoublé, et ce redoublement se prolongerait à l'infini si l'on pouvait varier indéfiniment la marche des parties ; mais, avec un peu d'attention, on reconnaît que la succession de deux accords de trois sons ne peut pas donner plus de neuf progressions différentes.

En effet, soient deux accords consécutifs quelconques, dont nous représentons les termes par les symboles

C F
B E.
A D

De chacun des termes du premier accord on peut passer à chacun des termes du second, ce qui donne neuf progressions ; savoir :

A—D, A—E, A—F.
B—D, B—E, B—F.
C—D, C—E, C—F.

Il est évident que l'on ne peut en former un plus grand nombre en notes égales ; encore faut-il remarquer que le passage de la quinte du premier accord à la quinte du second donnera une suite de quinte ; mais on peut éviter la faute en prenant le mouvement contraire entre la basse et la partie supérieure ; c'est pourquoi nous comptons neuf parties réelles en notes de valeur égale.

On peut, au moyen de la dissonnance, introduire une partie de plus ; mais cette dissonnance n'est pas praticable dans tous les cas.

A présent, pour augmenter le nombre des parties, on est obligé de recourir au contre-point de notes inégales ; ce qui se fait de la manière suivante :

On observe s'il n'y a pas quelques sons qui soient communs aux deux accords, et si cette circonstance a lieu, on en tire parti pour augmenter le nombre des parties en dou-

blant, par prolongation du premier sur le second accord, une ou plusieurs des parties qui renferment ce terme commun.

sol ré
Soit, par exemple, la succession *mi si*.
ut sol

On a, entre autres, les trois parties *sol-sol*, *sol-si*, *sol-ré*. Or, dans le passage du premier au second accord, on peut, dans les deux dernières parties, prolonger le *sol*; ce qui donnera les parties suivantes :

sol | sol si : sol | sol ré.

Cette prolongation peut se faire par un temps, un demi-temps, en un mot, par telle fraction que ce soit du temps; ce qui produira autant de parties différentes, et donnera le moyen d'en multiplier indéfiniment le nombre.

En se bornant à la division de la mesure en trente-deux parties, ce qui nous conduit aux doubles croches pour la mesure d'une ronde, on aura dans un trait de deux mesures une partie de deux rondes; une seconde partie où la première ronde sera prolongée de un trente-deuxième, une troisième où elle sera prolongée de deux trente-deuxième (*voir* livre IV, première section, pl. 1, exemples 1 et 2), et ainsi de suite; ce qui donnera trente-deux parties résultant de la subdivision de la seconde mesure.

Dans ces exemples, la succession principale est celle des
sol la
accords *mi fa*.
ut ut

En effet, si l'on emploie les pauses comme on voit au même endroit, exemple 3, on pourra former encore de nouvelles parties.

On pourrait pratiquer une diminution sur la première note, comme on le voit au même endroit, exemples 4 et 5; mais il en résulterait des octaves. D'ailleurs ces parties rentreraient dans celles du contre-point de notes contre notes précédemment indiquées, comme faisant partie des neuf principales.

La partie *ut-ut* donnera également trente-deux parties par diminution. On aura donc en tout soixante-onze parties, savoir : trente-deux provenant de la partie principale *ut-fa*, autant de la partie *ut-ut*, et sept autres parties principales.

Les parties principales *mi-ut* et *sol-ut*, par les subdivisions et anticipations de leur première note, en donneront chacune trente deux (*voir* exemples 6 et 7), qui, jointes aux précédentes, déduction faite de deux parties principale

donneront en tout cent trente-trois parties. Quant aux cinq parties principales restantes, elles ne donnent rien par anticipation ni par retard.

Tels sont les moyens par lesquels on peut multiplier indéfiniment le nombre des parties de la composition. Il est évident, pour quiconque a bien compris ce qui vient d'être exposé, que toute composition à quelque nombre que ce soit de parties n'est tout au plus, au fond, qu'une composition à neuf parties dont elle dérive, et qu'une plus grande multitude de parties n'est, comme l'observe Merpurg, n'est, dis-je, en effet, que de la *graine de niais*.

Nous avons fait voir précédemment que toute composition, quel que soit le nombre des parties, a son principe dans la composition à voix seule. Tous les genres de composition, résultant des divers nombres de parties, ne sont ni également usités ni également avantageux. Il importe d'avoir sur cet objet des notions exactes ; mais, pour cet effet, il faut savoir en quoi consistent, en chacun de ces genres, les diverses espèces résultant de l'espèce des organes chargés de l'exécution de chacune des parties.

Ces espèces sont fort nombreuses. Nous n'entreprendrons point à ce sujet des recherches pénibles et qui seraient de peu d'utilité, puisqu'en chaque circonstance on se détermine par la considération des moyens qu'on a à sa disposition, ou que l'on se conforme à des usages qui sont généralement admis et que nous croyons à propos de faire connaître, en les posant ici d'une manière suffisamment détaillée.

Considérées par rapport aux organes qu'elles mettent en œuvre, les compositions musicales se divisent en deux grandes classes :

1° Les compositions pures, vocales ou instrumentales, c'est-à-dire celles qui se font pour les voix sans les instruments, ou pour les instruments sans les voix ;

2° Les compositions mixtes, vocales et instrumentales, dans lesquelles les voix sont unies aux instruments.

Compositions vocales.

Les compositions de la première classe se distinguent par le nombre et le genre des parties : quant au nombre, elles se distinguent en solo, duo, quatuor, quintette, sextuor, septuor, etc., etc., selon qu'elles sont à une, deux, trois, quatre, ou un plus grand nombre de parties; quant au genre, on les distingue encore selon qu'elles sont composées pour des organes de même espèce ou d'espèce différente. Ces distinctions reçoivent diverses modifications relatives tant aux voix qu'aux instruments.

Google

Parmi les compositions vocales, la distinction la plus importante est celle par laquelle on les divise en compositions à voix égales ou à voix inégales. Par voix égales, on entend celles qui appartiennent toutes à un même genre ou sexe, c'est-à-dire celles qui sont toutes masculines ou viriles, et celles qui sont toutes féminines ou puériles. Par voix inégales, on entend celles de sexe différent. Parmi les voix égales, on distingue encore celles de même espèce, telles que deux ou trois soprano ou tenor, et celles d'espèce différente comme alto et soprano, ou basse et tenor (1).

Les compositions de voix égales sont très-usitées et très-utiles pour certains cas, par exemple, lorsque l'on a pour objet le service d'un chœur de communauté, et particulièrement des communautés de femmes, où l'on ne peut introduire de voix d'hommes. Ces sortes de compositions se traitent ordinairement à petit nombre de parties, à cause du peu d'étendue du diapason qui n'excède guère deux octaves. Il y a cependant des exemples de composition de ce genre à quatre, cinq, six, et même jusques à douze voix, que dans ce cas on partage en plusieurs chœurs; mais je le répète, outre le solo, celles à deux et trois voix surtout, comme soprano, mezz. sop. et alto, ou tenor, baryton et basse, sont les plus usitées.

Dans les compositions de voix inégales, le duo et le trio sont les plus usitées. On emploie beaucoup d'espèces de duo, mais surtout celles où il entre un soprano associé à une voix de tout autre genre et espèce. Le duo pour tenor et basse est aussi très-beau et très-usité.

Plusieurs espèces de trio à voix inégales sont aussi fort usitées, et par-dessus tout celle pour soprano, tenor et basse, à cause de son excellent effet. Celle pour soprano, alto et basse ou baryton, est très-recommandable pour son effet et pour sa facilité de trouver les voix propres à l'exécuter. B. Marcello a beaucoup emplyé le trio d'alto, tenor et basse. Quand on a soin de ne pas faire monter l'alto et le tenor, cet alliage peut rentrer dans la classe des voix égales, et s'exécuter par tenor, baryton et basse.

Le quatuor de voix inégales le plus usité depuis plus d'un siècle, surtout pour les chœurs, est celui qui est formé de deux parties masculines, basse et tenor, et de deux parties féminines alto et soprano : il est d'un excellent effet et facile pour l'exécution. Cet alliage est très-usité dans toute l'Europe, excepté dans la France et la Belgique, où l'on rem-

(1) Pour ce qui concerne les qualités particulières de chaque voix, voyez notre livre VI. Ad.

Digitized by Google

place la voix d'alto par la haute-contre, qui ne monte pas aussi haut, et qui a l'inconvénient d'écraser les autres parties, surtout le dessus; inconvénient d'autant plus grave, que, dans le plus grand nombre de cas, le dessus renferme le chant, tandis que l'autre n'est que de remplissage. La raison de cet usage tient : 1° aux habitudes des églises, où l'on ne faisait aucun usage de la voix d'alto, parce que c'est une voix d'enfant, et que l'on n'admettait dans les psalletes que des enfants ayant la voix de soprano : négligeant entièrement la voix d'alto qui peut rendre tant de services; 2° à ce qu'à l'époque où le théâtre lyrique a été créé en France, on ne trouvait point assez de femmes sachant la musique pour en former deux parties, tandis que les maîtrises fournissaient une immense quantité de choristes du sexe masculin. Ce désordre est difficile à corriger, parce que tout est arrangé là-dessus, et que l'on renonce difficilement à de vieilles habitudes (1).

Le quintette vocal des trois voix féminines avec deux voix masculines, basse et tenor, est d'une excellente distribution pour le bon effet de l'harmonie : autrefois on employait beaucoup, à l'église, celui de quatre voix masculines contre une seule partie de soprano. Tous les motets de Lalande, Campra, et autres plus anciens, les quintuors de Josquin, etc., sont tous réglés sur cette disposition, mais cet alliage sourd et criard est depuis longtemps abandonné.

Chœurs.

Dans les dispositions que nous venons d'indiquer, nous avons généralement supposé que l'on ne plaçait qu'une seule voix à chaque partie. Il existe un autre genre de dispositions où l'on redouble, et même où l'on multiplie indéfiniment la voix à chaque partie. Ces dispositions sont ce que l'on nomme chœurs. On forme des chœurs de toute espèce à une, deux, trois, quatre, cinq, ou un plus grand nombre de parties, jusques à huit, par exemple. Le plus usité de ces alliages est le chœur à quatre parties, basse, ténor, alto et soprano, et celui de trois voix égales.

Lorsque l'on a un grand nombre de voix, on les partage

(1) Depuis quelques années les théâtres ont adopté les seconds-dessus, sans renoncer toutefois à l'usage des hautes-contres, que l'on emploie comme premiers ténors, et dont, au moyen de cette combinaison, les voix produisent un excellent effet. Quant aux églises, comme, à peu d'exceptions près, la plus stupide ignorance et le goût le plus dépravé dominent partout, on ne peut guère espérer que les seconds-dessus y soient de longtemps admis. Au

Digitized by Google

en plusieurs chœurs, composés chacun selon le nombre et l'espèce des voix que l'on a à sa disposition.

Les compositeurs sacrés du XVIe et surtout du XVIIe siècle ont beaucoup employé les dispositions à plusieurs chœurs. C'est une mode qui a surtout régné en Italie pendant le XVIIIe siècle : on possède encore une grande quantité de compositions à quatre, cinq, six, et jusques à douze et seize chœurs de quatre voix. C'était un véritable abus. Il est aisé de s'en convaincre en remarquant que la clarté est le but que l'on doit principalement chercher à atteindre dans la composition et l'exécution de la musique, et qu'indépendamment des embarras, des difficultés et des frais qu'entraînent des compositions de ce genre, il est impossible de parvenir par des moyens aussi compliqués à autre chose qu'une exécution confuse et inexacte, et par conséquent de produire autre chose que du bruit. Les plus grands compositeurs, notamment le célèbre PALESTRINA, n'ont jamais employé plus de trois chœurs, deux contrastants, et un troisième *rippieno* ; encore ne l'ont-ils fait que rarement : une composition à deux chœurs a en ce genre tout l'intérêt que l'on peut désirer (*a*).

Compositions instrumentales.

La classification des compositions instrumentales, indépendamment du nombre, suit, quant au genre et à l'espèce des parties, une classification fondée sur celle des instruments eux-mêmes.

Cette classification, modifiée d'après leur usage et l'ordre de leur admission dans les compositions, établit entre eux les distinctions suivantes :

1° Instruments polyplectres, principalement instruments à touches, notamment le clavecin ou forte-piano et l'orgue.

2° Instruments à archet, violon, viole ou alto, violoncelle et contre-basse : en observant 1° que le violon fournit habituellement, et la viole quelquefois, deux parties;

(*a*) Des auteurs modernes ont porté l'ignorance des faits au point de regarder l'usage des dispositions à plusieurs chœurs, comme une invention moderne, et de dire qu'ils étaient inconnus dans les siècles passés. Il eût été beaucoup plus vrai de dire que cet usage, autrefois si fréquent et presque journalier, est devenu, de nos jours, une espèce de phénomène, et même est presque entièrement tombé. Sans doute on en peut citer des exemples, mais ils sont peu nombreux et forment une sorte de curiosité.

Digitized by Google

2° que la contre-basse ne sert qu'à redoubler le violoncelle en le simplifiant, et seulement à l'orchestre.

3° Les instruments à vent, que l'on nomme improprement harmonie, et dont on distingue deux classes : 1° les instruments doux, savoir, la flûte, le hautbois, la clarinette, les cors, le cor anglais, le basson, sa quinte, et le contre-basson, qui, de même que l'ophicléide ou serpent à clefs, fait relativement au basson les mêmes fonctions que la contre-basse par rapport au violoncelle; 2° les instruments forts, savoir, la trompette, les cors, les trombonnes, la trompette basse, le buccin, etc.

4° Les instruments bruyants, tels que tymbales, tambours, grosses caisses, castagnettes, triangles, chapeau chinois, etc., etc.

On forme de ces divers instruments des alliages de toute espèce, des solos, duos, trios, etc.

Les instruments polyplectres, et surtout les instruments à touches, ont l'avantage de se suffire à eux-mêmes et de pouvoir se passer de l'alliage de tous les autres, parce qu'ils peuvent exprimer l'harmonie sans la dénaturer ; aussi les emploie-t-on souvent de cette manière. Les solos, duos, trios, quatuors, et jusqu'aux quintettes, se forment d'instruments d'une même classe. Quelquefois, dans le quatuor d'instruments à archet, on remplace l'alto par les cors, surtout dans l'accompaguement du chant; quelquefois aussi, dans le quatuor ou quintette des mêmes instruments, on remplace un des violons par la flûte.

Les duos se forment ordinairement d'instruments de même genre et de même espèce, dans les instruments à cordes aussi bien que les instruments à vent, par exemple, de deux violons, de deux flûtes, deux clarinettes, deux cors, deux bassons, etc., etc. On regarde comme une classe particulière de duos ceux dans lesquels un instrument aigu est soutenu d'un instrument grave, savoir, le violoncelle pour le violon, le même instrument ou le basson pour les instruments à vent; enfin, le clavecin ou forte-piano pour les uns et les autres.

Le trio se forme par l'addition d'un instrument grave à un duo d'instruments aigus, par exemple, d'un violoncelle à un duo de violons, d'un basson à deux hautbois, etc. Mais, dans les instruments, on préfère mélanger les timbres, et l'on forme le trio de basson, flûte, clarinette ou hautbois, etc.

Le quatuor se forme par l'adjonction de la quinte ou instrument intermédiaire au trio, l'alto parmi les instruments à cordes, le cor parmi les instruments à vent.

Le quintette se forme par l'addition, tantôt d'un in-

Digitized by Google

trument grave, tantôt d'un instrument aigu, au quatuor.

Les assemblages plus nombreux que le quintette sont peu usités en ce que l'on nomme musique de pupitre; c'est pourquoi nous ne donnerons aucuns détails sur ce qui les regarde (1).

Orchestres.

Dans tout ce que nous venons de désigner sous la dénomination de musique de pupitre, ou concert de chambre, nous n'avons supposé l'emploi que d'un seul instrument à chaque partie. Si l'on redouble, ou si l'on multiplie indéfiniment, mais cependant dans des proportions convenables, les instruments en chaque partie, l'assemblage qui en résulte forme ce que l'on nomme un orchestre.

Les orchestres suivent dans leur composition l'ordre que nous avons établi dans le dénombrement des instruments placés en tête de cet article.

A. Les instruments à touches, en beaucoup de cas, remplacent l'orchestre et le représentent; ils forment eux-mêmes l'orchestre le plus simple que l'on puisse imaginer. A la chambre et au théâtre on emploie le clavecin ou forte-piano, à l'église l'orgue, auquel on joint quelquefois la contre-basse ou le violoncelle pour renforcer les basses.

B. Les instruments à touches, joints au trio ou quatuor d'archet redoublés, forment l'orchestre du second degré.

C. Les mêmes instruments, avec l'addition des instruments à vent de première classe, forment un orchestre du troisième degré, ou orchestre ordinaire.

D. Enfin, l'orchestre ordinaire, renflé des instruments bruyants, forme ce que l'on appelle le grand orchestre.

L'union des instruments à vent entre eux forme des orchestres d'une classe particulière; on a donné à ces orchestres le nom impropre d'harmonie, ou orchestre d'harmonie (*a*), et l'on en distingue de deux sortes (E): les orchestres d'harmonie ordinaire, composés des instruments à vent de première classe, et ceux (F) de grande harmonie ou harmonie militaire, dans laquelle on fait entrer les instruments bruyants.

(1) On trouvera des renseignements plus étendus à cet égard dans notre sixième livre. Ad.

(*a*) Le nom d'*harmonie*, donné aux orchestres d'instruments à vent, est assurément impropre, et offre un véritable terme de jargon d'atelier; cependant il faut convenir, 1° qu'il est fondé sur une observation vraie : que ces instruments donnent plus d'éclat à l'harmonie et

Digitized by Google

Compositions mixtes, c'est-à-dire vocales et instrumentales à la fois.

Les diverses voix et les divers assemblages vocaux que nous venons d'énumérer sont susceptibles de former une multitude d'assemblages mixtes par leur union, en toutes sortes de combinaisons, avec les divers instruments et les divers assemblages d'instruments également décrits.

Tous ces mixtes rentrent dans un petit nombre de classes et de subdivisions qu'il suffit et qu'il est facile d'indiquer.

Les voix en solo, duo, trio, quatuor, etc., peuvent s'allier avec les solos, duos, trios, quatuors d'instruments, et avec les diverses espèces ou graduations d'orchestre; mais les chœurs ne peuvent s'allier qu'avec un orchestre plus ou moins nombreux, ou avec les instruments à touches qui les représentent tous. En considérant donc les assemblages mixtes sous les rapports des chœurs et de l'orchestre, on aura pour les assemblages les plus usités :

A. Les voix avec orgue ou piano-forte.

B. Les voix avec orgue et quatuor, dans lesquels les cors remplacent souvent l'alto.

C. Les voix avec orgue et orchestre ordinaire.

D. Les voix avec grand orchestre.

E. Les voix avec l'harmonie simple.

F. Les voix avec la grande harmonie.

Ces deux derniers mixtes ne conviennent et ne sont employés que dans des circonstances particulières. Les quatre premiers forment avec les voix sans instruments les moyens d'exécution les plus ordinaires.

Les lois de la composition, pour quelques assemblages que ce soit, rentrent toutes dans les lois générales de la composition à tel nombre de parties que ce soit, sauf les modifications commandées par le mécanisme et le caractère de chaque instrument. L'ordre que l'on suit dans l'enseignement de la composition est fondé sur cette considération. Il consiste à enseigner d'abord les règles de l'art relatives au nombre de parties en chaque style, sans égard pour le genre

---

la font mieux ressortir que tous les autres instruments, l'orgue excepté, qui lui-même est instrument à vent; 2° qu'il est plus concis, plus agréable, et qu'il sonne mieux que les dénominations plus exactes par lesquelles on pourrait désigner ces orchestres, notamment que celle même d'instruments à vent, qui est plate et ridicule. — On a proposé, comme on le verra au sixième livre, le mot *synaulie*, qui est tout à fait convenable. Ao.

Digitized by Google

des parties ; mais, comme les études et les exercices doivent se faire relativement à un organe ou moyen d'exécution quelconque, c'est aux voix que l'on donne, sous ce rapport, une préférence fondée sur leur préexcellence et l'universalité de leur usage, et l'on enseigne particulièrement à les traiter en style sévère, parce que la connaissance de celui-ci peut tenir lieu de l'autre, tandis que l'inverse n'a pas lieu, et qu'il est plus facile de passer du style sévère au style libre que de celui-ci au premier.

Nous nous conformerons à cette sage méthode dans tout ce qui va suivre. Après avoir exposé, en chaque genre de composition, ce qui convient aux pièces à un grand nombre de parties, puis ce qui convient aux duo, trio, quatuor, etc., en général, nous en ferons l'application aux compositions vocales traitées en duo, trio, quatuor, etc., en style sévère.

Cet enseignement formera la matière des deux chapitres, qui, avec celui que nous achevons, formeront la première section de ce quatrième livre.

CHAPITRE II.

RÈGLES GÉNÉRALES DE LA COMPOSITION A PLUSIEURS PARTIES.

Dans ce chapitre consacré à l'exposition des règles de la composition à plusieurs parties, nous donnerons d'abord celles qui conviennent aux compositions, quel que soit le nombre des parties ; nous donnerons ensuite celles qui conviennent à chacune d elles. d'après les considérations des divers nombres de parties, en commençant par le duo jusqu'à la composition à neuf parties inclusivement.

Article I. *De la composition à plusieurs parties en général.*

Dans les compositions vocales, on est astreint à se renfermer dans une certaine étendue qui, dans le style sévère, dans les fugues ou les chœurs, ne doit pas excéder une dixième, afin de ne point exposer le choriste à crier dans le haut ou à n'être point entendu dans le grave.

Dans les airs et autres compositions libres on peut, en cas de besoin, porter l'étendue des parties jusqu'à la douzième. Cependant il ne faut pas tenir trop longtemps une

Digitized by Google

partie chantante dans le haut ni dans le bas, et l'on ne doit toucher qu'en passant les tons extrêmes. Il ne s'agit point ici de ce que font souvent de célèbres compositeurs quand ils donnent à un air une étendue de deux octaves et au delà, se réglant à cet égard sur les moyens extraordinaires de certains chanteurs. Nous parlons en ce moment des commençants. Dans la musique instrumentale on se règle sur l'étendue des instruments.

Il faut avoir également soin de varier les tons dans la mélodie et les accords dans l'harmonie : ce n'est que par des raisons particulières que l'on peut les conserver pendant plusieurs mesures.

Plus une composition a de parties, plus il est difficile, sans manquer aux règles de l'harmonie, de faire de grands sauts dans la mélodie, surtout dans la musique vocale. On ne peut permettre un grand saut à une partie vocale, qu'après une pause. Les petits intervalles sont toujours préférables aux grands. En général, il ne faut jamais donner de grands sauts à deux voix à la fois; il faut que l'une procède par degré, ou du moins ne fasse qu'un petit intervalle quand l'autre fait un saut.

Toutes les intonations et les intervalles difficiles sont exclus de la mélodie dans la musique vocale, ou du moins ne sont pas permis dans les fugues et les contre-points. On peut en employer quelques-unes en certaines occasions, mais avec précaution, dans les compositions libres, dans les airs, et dans le récitatif, mais non dans les parties de basse. Les intonations difficiles, en montant comme en descendant, sont :

1. La seconde augmentée.
2. La quarte majeure.
3. La quinte augmentée.
4. La sixte augmentée.
5. La septième majeure.
6. Toutes les intervalles plus grands que l'octave.

La tierce augmentée, et son renversé, la sixte diminuée, sont bannies des parties vocales, à cause de leur impropriété. Dans la basse et les parties moyennes, il faut, tant dans la musique vocale qu'instrumentale, s'abstenir, dans la mélodie, des intervalles suivants :

1. La seconde augmentée.
2. La quarte majeure
3. La quinte augmentée.
4. La sixte augmentée.

Et en place se servir :

1. De la septième diminuée.

Digitized by Google

2. De la quinte mineure.
3. De la quarte diminuée.
4. De la tierce diminuée.

On doit même, dans la musique vocale, ne se servir qu'avec précaution de ces intervalles, quoique permis; et à l'égard de la sixte majeure et de la septième mineure, qui sont de grands intervalles, il faut encore user de précaution. (Cette précaution consiste à choisir la direction et le degré où on les emploie.)

Quant à la quarte mineure, on ne doit pas en faire succéder plus de deux dans la même direction en mélodie dans la musique vocale, et cela ne se pratique encore que sur certains degrés en montant : plusieurs quartes de suite sont insupportables et ne conviennent point en descendant. *Voy.* liv. 2.

Dans toute pièce de musique, l'harmonie doit, ainsi que la mélodie, être en rapport avec le caractère de la composition.

On peut toujours croiser, par nécessité ou pour atteindre un but quelconque, deux parties de même genre, deux sopranes, altes, ténors, etc.

Il n'en est pas de même des parties extrêmes, elles ne doivent point être débordées par les parties moyennes. (Cette règle souffre beaucoup d'exceptions; on peut croiser les voix de même sexe, c'est-à-dire l'alto avec le soprano, et le ténor avec la basse; mais, dans ce cas, il faut faire attention de ne point les dénaturer en donnant trop d'extension aux voix déplacées.)

Observation. — On a pour règle, dans la musique instrumentale, que la viole ou alto ne doit jamais monter au-dessus du second violon. Cette règle a besoin d'être éclaircie. Dans toutes les compositions obligées, c'est-à-dire dessinées, la quinte de violon peut aussi bien passer en dessus du second violon que le ténor au-dessus de l'alto dans le chant, quand la nécessité l'exige, et que l'on ne veut pas gâter une bonne progression de mélodie dans le second violon ou dans l'alto. Mais la quinte ne peut pas passer au-dessus du second violon, quand elle est en octave avec le violoncelle, parce qu'alors l'oreille ne considérera pas cette octave comme un renforcement de la basse, mais comme une octave vicieuse : ce serait la même faute que si on faisait monter le violoncelle au-dessus de l'alto, et que l'on voulût légitimer cette disposition, en disant qu'il faudrait encore une contre-basse pour servir de fondement. D'abord, en ce cas, le fondement ne serait point en rapport de distance avec les autres parties; en second lieu, il n'aurait pas la force nécessaire, enfin

Digitized by Google

l'oreille éprouverait toujours ce qu'elle éprouve quand l'alto en octave avec la basse est au-dessus du second violon, un effet d'octave vicieuse.

Le mode et la mesure étant déterminés, la composition doit commencer dans la basse par la tonique et dans la partie supérieure, soit avec l'octave ou la quinte, rarement avec la tierce, et jamais avec un autre intervalle. Cette régle regarde les commençants.

Dans la composition de la basse, il faut varier les intervalles autant que possible et préférer les accords mâles aux harmonies fa bles Il faut se garder de faire trop de tierces ou de sixtes de suite. Les tierces et sixtes doivent se succéder d'une manière aisée et coulante; il faut les entremêler avec art de quintes et d'autres intervalles. Il faut éviter dans le grave les dissonnances et les tierces, notamment les tierces majeures.

Moins les parties de la composition sont nombreuses, plus elles doivent être serrées l'une contre l'autre pour prévenir l'effet vide qui résulte du trop grand écartement des parties.

Il faut introduire entre les parties des imitations qui se présentent naturellement et sans effort.

Dans aucune partie on ne doit interrompre le chant sur une note précédée d'une note pointée, Pl. 1, *fig.* 8, liv. 4.

Si une partie fait une pause, elle ne doit pas rentrer par une note qui soit en rapport dissonnant.

Toutes les parties ne doivent pas faire de tenues en même temps; il faut qu'il y en ait toujours au moins une en mouvement.

Les régles mélodiques relatives au rhythme, à la césure et autres particularités, subsistent dans la composition à plusieurs parties.

Art. II. *De la composition à deux parties.*

A ce genre de composition se rapportent :

1° Le duo proprement dit, formé de deux voix fonctionnant d'une maniére semblable, sans accompagnement de basse ou d'aucune autre partie secondaire;

2° Le solo d'instrument, tel que flûte ou violon avec basse;

3° Le duo de voix à deux parties principales, avec accompagnement de basse et autres parties de remplissage.

I Les régles du duo proprement dit sont :

1° Que la partie inférieure ne doit pas marcher en basse, mais contraster perpétuellement avec la partie supérieure;

2° Que dans les terminaisons cette seconde partie ne doit pas cadencer en manière de basse, à moins qu'elle ne

soit effectivement une partie de basse ou une partie d'orgue ou de piano.

Les duos doivent terminer par la sixte majeure comme il suit :

ut	ut	si	ut		mi	ré	ré	ut	
				ou	ut	ut	si	ut	
mi	ré	ré	ut			2	3		

Dans ce dernier cas, la quinte, au lieu de la tierce, paraîtrait vide dans une partie autre que la basse. En outre, les deux parties devant fonctionner également, doivent toutes deux pouvoir, dans les terminaisons, faire le trill ; ce qu'elles ne pourraient faire si elles étaient en quinte, et ce qu'elles font très-bien étant en tierce ou en sixte.

3° Les terminaisons doivent se faire en unisson ou en octave : deux parties de cor ou de trompette peuvent cependant terminer en tierce ou en octave.

4° Les liaisons et les imitations sont le plus bel ornement du duo.

5° Il faut éviter, autant que possible, les octaves et plus encore les unissons au frappé, particulièrement dans les mouvements lents, parce que l'harmonie serait trop vide. Il faut excepter les divisions des phrases.

6° L'écartement des parties ne doit généralement pas excéder la dixième, il peut par nécessité aller jusqu'à la douzième et quinzième, même à la double octave.

7° Il est permis de faire une suite entière de tierces et sixtes.

8° Si quelquefois on donne à la voix la plus grave des traits de basse, il faut que les voix puissent se renverser, afin que les mêmes passages puissent être transportés dans la voix supérieure.

9° Il faut, autant que possible, employer le mouvement contraire.

II Quant au solo avec basse continue, rien n'empêche de faire travailler la basse, et de la faire contraster avec le dessus. Il n'est pas nécessaire que cette basse marche toujours lentement et d'une manière uniforme. On peut la placer sur le violoncelle ou sur l'instrument à clavier ; dans ces derniers cas, les parties peuvent prendre plus d'écartement vu que l'harmonie remplit le vide.

On cite avec éloges des duos formés d'un solo avec basse continue fuguée, où l'harmonie forme en outre le remplissage.

III. A l'égard des duos de chant avec accompagnement, il faut observer ce qui suit :

Digitized by Google

1° A voix égales, les parties doivent toujours être près l'une de l'autre, et ne pas s'écarter d'une octave.

2° Il faut, autant que possible, éviter les quartes entre les deux voix chantantes, excepté aux courtes liaisons. Il serait détestable d'arriver par la quarte à une harmonie de sixtes.

3° La seconde voix ne doit pas marcher en basse.

4° Si le duo est composé pour des voix inégales, comme un tenor et soprano, et que les voix s'écartent quelque peu ; il faut, pour le bon effet de l'harmonie, remplir le vide par des instruments.

5° Les cadences parfaites doivent se faire en octave ou en unisson.

Ces notions générales étant bien comprises, le lecteur doit maintenant s'attacher à connaître le contre-point, qui n'est autre chose qu'une mélodie composée sur un thème que l'on a imaginé soi-même, ou tiré de quelque auteur, ou, comme on dit ordinairement, sur un thème d'invention ou d'emprunt. Ce contre-point, comme nous l'avons déjà établi, peut être simple ou double; double, quand les parties peuvent se renverser, c'est-à-dire se changer de dessus en basse, et réciproquement; simple, quand elles ne le peuvent pas. C'est du contre-point simple qu'il s'agit en premier lieu.

Le contre-point simple est égal ou inégal. Il est égal quand les notes simultanées sont de même valeur dans les deux voix; inégal quand elles sont de différentes valeurs.

Le contre-point égal peut être formé uniquement de consonnances, ou de consonnances ou de dissonnances entremêlées. (Dans le style sévère le contre-point égal n'admet que les consonnances.)

Dans tout contre-point le sujet peut être placé dans le dessus ou dans la basse.

De ces diverses circonstances résultent les cinq cas suivants :

1. Le contre-point consonnant égal à deux voix où le sujet est dans le dessus.
2. Le même où le sujet est dans la basse.
3. Le contre-point égal, consonnant et dissonnant à deux voix, où le sujet est dans le dessus.
4. Le même où le sujet est dans la basse.
5. Le contre-point inégal à deux voix (*a*).

(*a*) Cette classification des diverses espèces de contre-point n'est pas celle qui est reçue dans l'école. Relativement à un traité, cette divergence n'offre aucun inconvénient. Quant aux exercices, le chapitre suivant proposera une ordonnance plus commode et plus avantageuse.

Digitized by Google

1. *Du contre-point égal, consonnant à deux voix, où le sujet est dans le dessus.*

Pour composer ce genre de contre-point, on prendra à volonté un choral (*a*), ou toute autre mélodie simple, et l'on y fera une basse, qui ne consiste qu'en consonnances, et d'une quantité de notes égales à celle du sujet. Il faut se rappeler la règle des mouvements à l'égard des consonnances parfaites et imparfaites ; et comme le lecteur a déjà un peu de connaissance de l'harmonie, il connaît le remplissage des parties supérieures, il sait indiquer l'harmonie par chiffres au-dessus de la basse, et commence à penser harmoniquement.

L'harmonie qui convient ici se réduit à celle des accords des tierce et quinte, et de tierce et sixte. Les intervalles sont l'octave, la quinte, les tierces et sixtes majeures et mineures. C'est avec ces intervalles bien entremêlés qu'il faut composer la basse. Tout maître qui veut former de bons élèves ne leur laisse dans les commencements former la basse que de ces seuls intervalles. Il est vrai qu'une semblable composition à deux voix paraît bien maigre et bien pauvre, quand l'harmonie de remplissage y manque. Mais cet exercice est nécessaire pour acquérir la pureté. Voici maintenant des exemples de cette disposition.

1er exemple. *Fig.* 18, Pl. 1, liv. 4, première section. La basse est formée de notes tirées de l'accord parfait.

2e exemple. *Fig.* 19, Pl. 1, liv. 4, première section. Les notes de la basse appartiennent aux harmonies de $\frac{5}{3}$ et de $\frac{6}{3}$.

L'élève studieux ne se contentera pas de ces exemples, il en composera une quantité d'autres sur le même sujet, ou sur d'autres qu'il prendra dans un livre choral.

Pour juger de la bonté d'une basse dans le contre-point égal, consonnant à deux voix, *voyez* l'exemple n. 20, où nous plaçons plusieurs basses.

Exemple 20, n. 1. La basse marche continuellement en sixtes, excepté au commencement et à la fin. Ceci convient à un duo de voix égales ; mais l'harmonie est trop lâche pour une basse, il faut varier davantage les intervalles.

(*a*) On nomme ainsi une mélodie formée de notes égales en durée, en usage dans les églises d'Allemagne ; nous en avons donné des exemples livre III, Pl. 53 et suiv.

Digitized by Google

Exemple 20, n. 2, Pl. 2. Ce qui vient d'être dit de la sixte dans l'exemple précédent peut ici s'appliquer à la tierce.

Exemple 20, n. 3. Dans cet exemple l'harmonie n'est pas assez variée, attendu qu'il ne se présente pas d'autres accords que ceux de *sol* et de *ré* : il en résulte un effet de musette. Les deux notes *ré si*, répétées deux fois coup sur coup, n'offrent pas non plus assez de variété dans la mélodie de la basse.

Exemple 20, n. 4, Pl. 2. Cette basse, où se trouve une harmonie de plus que dans le n. 3, convient mieux à la composition de plusieurs voix qu'à celle à deux voix, à raison de l'octave qui se présente au frappé de la quatrième mesure. Enfin il n'y a pas assez de variété dans l'harmonie entre la dernière note et l'avant-dernière placée au levé.

Exemple 20, n. 5. Cette basse serait bonne sans la répétition de l'harmonie de *si* dans la troisième et quatrième mesure qui la rend fastidieuse.

Exemple 20, n. 6. Cette basse est la vraie ; la disposition finale *si sol* / *sol ut* ne doit pas choquer : le remplissage la justifie.

Exemple 20, n. 7. Cette basse est bonne, quoique l'accord de sixte sur la deuxième note du sujet surprenne un peu l'oreille (*a*).

Exemple 20, n. 8. Cette harmonie de sixte est motivée ici par l'accord de quinte qui suit (*b*).

Développement de l'article précédent.

I. *Du contre-point égal consonnant à deux voix, où le sujet est dans le dessous.*

Dans l'examen de ce cas, ainsi que dans celui du précédent, nous allons prendre une suite d'exemples que nous discuterons.

(*a*) Cette harmonie est tout à fait déplacée ; la quatrième de l'échelle procédant par saut, ne peut point avoir la sixte ; elle doit avoir la quinte, *voyez* livre III, deuxième section.

(*b*) Nous avons conservé tout ce paragraphe par respect pour l'auteur, et pour le mérite des observations ; mais nous devons faire remarquer qu'il est déplacé et qu'il propose un procédé vicieux : déplacé, parce qu'il convient dans le contre-point de commencer par les cas où le sujet est dans la basse : vicieux, parce que l'objet n'est point ici de placer une basse avec son harmonie sous un chant, mais d'apprendre à dessiner des parties avec toutes sortes de figures, ce qui est l'objet du contre-point. C'est pourquoi nous avons dû placer à la suite de ce chapitre, qu'il faut envisager uniquement par rapport à la doctrine, une série d'exercices pour apprendre le dessin contrapuntique.

Digitized by Google

Exemple 1, *fig.* 21, Pl. 2, liv. 4, première section. Cet exemple, où la partie supérieure est perpétuellement en tierce avec la basse, ne convient qu'au style libre dans le cours d'un duo.

Exemple 2, *fig.* 22. Le sujet est le même que le précédent. La mélodie est bonne pour une partie principale supérieure avec la basse générale.

Exemple 3, *fig.* 23. La mélodie offre un emploi varié de tierce, sixte et quinte contre la basse.

Exemple 4, *fig.* 24. Disposition convenable à un duo de voix égale en style libre.

Exemple 5, *fig.* 25. Espèce de progression mélodique qui offre une bonne alternative de tierce et de sixte; même observation que pour le précédent.

Exemple 6, *fig.* 26 et 27. Le sujet est chromatique dans les deux exemples. La mélodie du premier a plus de mouvement que celle du second.

Exemples 8 et 9, *fig.* 28 et 29. Même observation que pour les exemples précédents.

II. *Du contre-point égal consonnant et dissonnant à deux voix, où le sujet est au-dessus.*

Remarques fondamentales. Toutes les fois qu'une note placée au levé se répète ou prolonge sur le frappé suivant, et qu'elle descend diatoniquement, on peut toujours placer une dissonnance sous la note du frappé; car il résulte de là une dissonnance préparée et sauvée.

Ier *exemple.* Les notes sont supposées d'une demi-mesure

sol	sol	fa	fa	mi	ré	ré	ut
	7	3	7	3	6	5	
ut	la	ré	sol	ut	fa	sol	ut

C'est une suite de septième résolue sur la tierce.

IIe *exemple.* La septième est résolue sur la sixte.

mi	mi	ré	ré	ut	ut	si	ut
	7	6	7	6	7	3	
ut	fa	fa	mi	mi	ré	sol	ut

IIIe *exemple.* Neuvième et septième.

sol	sol	fa	fa	mi	ré	ré	ut
	9	3	7	3	6	5	
ut	fa	ré	sol	ut	fa	sol	ut

Digitized by Google

IVe *exemple.* Neuvième et quinte mineure.

sol	sol	fa	fa	mi	ré	ré	ut
	7	3	5	3	6	5	
ut	la	ré	si	ut	fa	sol	ut

Plusieurs neuvièmes de suite dans un contre-point égal à deux voix seraient de peu d'effet, et sont, par cette raison, inusitées.

V^e *exemple.* Onzième et neuvième.

sol	sol	fa	fa	mi	ré	ré	ut
	4	3	9	3	6	5	
ut	ré	ré	mi	ut	fa	sol	ut

La onzième fait peu d'effet à deux parties.

VIe *exemple.* Septième résolue sur la quinte et onzième.

ut	ut	si	la	ré	ré	ut	si	ut	ut	si	ut
	7	5			7	5					
ut	ré	mi	fa	ré	mi	fa	sol	fa	ré	sol	ut

Deuxième remarque. Au lieu d'une basse formant dissonance, on peut placer la quinte au levé sous la note syncopée, et donner ensuite la tierce en faisant monter la basse d'un degré. Exemple :

mi	mi	ré	ré	ut	ut	si	ut
	5	3	5	3	5	3	
ut	la	si	sol	la	la	sol	ut

Troisième remarque. Quand la partie supérieure descend chromatiquement, la basse peut, en style libre, donner au quarte levé la quinte mineure, et monter au frappé d'un demi-ton. Exemple :

la	sol *dièse*	sol *bécarre*	fa *dièse*	fa *bécarre*	mi	etc.
		5	3	5	3	
la	mi	ut	ré	si	ut	

Observation. Au lieu du *si bécare* à l'avant-dernière note, on peut mettre la septième diminuée, *sol dièse.*

Quatrième remarque. Dans les progressions chromatiques ascendantes la basse peut au levé prendre la quarte majeure suivie de la sixte. Exemple :

mi	fa	fa *dièse*	sol	sol *dièse*	la...	ré *dièse*	mi
		+4	5	+4	6		
ut	ré	ut	si	ré	ut	fa	mi

On peut mettre la sixte augmentée sous l'avant-dernière de la progression.

Digitized by Google

Voici encore d'autres exemples :

Fig. 30, Pl. 2, liv. 4, première section. On voit une septième résolue sur la sixte et la quinte mineure résolues sur la tierce.

Fig. 31. Remarquez la septième résolue sur la sixte, qui à son tour est suivie de la quinte mineure.

III. *Du contre-point égal consonnant et dissonnant à deux voix, le sujet dans la basse.*

Remarque. Lorsque dans un sujet pris pour basse une note, placée au levé et répétée au frappé de la mesure suivante, descend dans le second temps de cette mesure, on peut sur ce frappé placer une seconde, comme on le voit dans cet exemple.

Cont.	ut	mi	ré	sol	ut	fa	si	mi	la	ré	sol	ut	ut	si	ut
			7	6	2	6									
Sujet	ut	ut	ut	si	si	la	la	sol	sol	fa	fa	mi	ré	sol	ut

Si l'on veut n'employer que les consonnances, on emploie les sixtes, exemple :

Cont.	ut	la	ré	sol	ut	ut	si	ut
Sujet	ut	ut	si	si	la	fa	sol	ut

Lorsque le sujet procède par quarte et descend de quintes, on place alternativement la septième et la tierce, exemple :

Cont.	sol	sol	fa	fa	mi	ré	ré	ut
Sujet	ut	la	ré	sol	ut	ut	si	ut

IV. *Du contre-point inégal à deux voix.*

Le contre-point inégal se forme de deux ou plusieurs notes contre une.

Il peut se former de plusieurs manières, soit avec des notes appartenantes à l'harmonie, soit en notes de passages, soit en notes changées, soit de toutes ces manières. Nous allons en tracer diverses leçons. Les cinq premières sont dressées sur des accords consonnants (*a*).

(*a*) Nous ne devons pas négliger de faire remarquer que le procédé de Marpurg, pour la formation des parties, est tout à fait contraire à l'esprit du contre-point, qui doit se faire par la considération des intervalles et non par celle des accords. C'est un reproche qu'il faut faire à la méthode des modernes. Le chapitre suivant en offrira la rectification.

Digitized by Google

1re leçon, *en note harmonique.*

Nous nommons notes harmoniques, celles qui appartiennent à l'harmonie.

1er exemple, sujet dans la basse, *fig.* 32, Pl. 2, liv. 4, première section. La basse est la même que celle de la *fig.* 19, n. 1, Pl. 1, le trait que l'on voit dans la cinquième mesure est de fantaisie.

2e exemple, sujet dans le dessus, *fig.* 33, Pl. 2. Le sujet est celui de la *fig.* 20, n. 2, Pl. 1. Le contre-point de ce dernier exemple n'est qu'une variation de celui du précédent.

3e exemple, sujet dans le dessus, *fig.* 34, Pl. 3, liv. 4, première section. Ce sujet est le même que celui du n. 20, le contre-point à trois notes contre une.

4e exemple, sujet dans le dessus, *fig.* 35, Pl. 3. Le sujet a déjà été traité précédemment en contre-point égal; ici il est en contre-point de trois notes contre une (*a*).

2e leçon, *avec des notes de passage.*

Il faut rappeler les règles relatives à ces sortes de notes, qui sont que le mouvement ne soit pas trop lent, que ces notes soient de peu de valeur, qu'elles soient employées non par saut, mais pas degré.

1er exemple, sujet dans le dessus, *fig.* 36, Pl. 3, liv. 4, première section. C'est le sujet de l'exemple 26 (*b*).

2e exemple, sujet dans la basse, *fig.* 37, Pl. 3, liv. 4, première section. Très-bon exemple d'une bonne harmonie et d'un bon contre-point.

3e leçon, *avec des notes changées.*

Ce sont les notes étrangères à l'harmonie et tombantes au frappé, et dans la partie forte du temps. Elles ne peuvent avoir lieu ni dans les mouvements lents ni en grandes notes; elles doivent procéder par degrés et non par sauts.

(*a*) Ce contre-point offre quelques passages assez bien faits : cependant on peut blâmer l'octave au frappé sur la huitième note, et les deux *si* consécutifs dans la septième mesure; ces sortes de passages rendent le contre-point inexécutable pour les voix.

(*b*) Cet exemple est bien fait comme instrumental; mais il ne convient pas pour les voix; le passage du *fa* naturel au *fa dièse*, dans la seconde mesure, est d'une intonation difficile : les deux *mi* consécutifs dans la septième mesure sont antimélodiques.

Digitized by Google

1er exemple, sujet dans la basse, *fig.* 39, Pl. 3, liv. 4, première section.

2e exemple, sujet au dessus, *fig.* 39, Pl. 3.

4e leçon, *avec notes harmoniques, changées et de passages, à trois notes contre une.*

Il dépend du compositeur de placer à son choix les notes harmoniques, celles de passages ou changées : cependant on suit à cet égard un certain ordre, obligation ou symétrie qui donne de l'intérêt au contre-point en le soumettant à une sorte de dessin régulier. *Voy.* sur ce point la seconde section de ce livre, où nous parlons de ces contre-points avec obligation (*contrappunto d'un sol passo, perfidiato, ostinato*, etc.). Les exemples suivants feront connaître ce mode de contre-point.

1er exemple, sujet dans la basse, *fig.* 40, Pl. 3, liv. 4, première section. Le dessin que nous avons adopté ici est formé de triolets composés de notes harmoniques de passages et changées dans un certain ordre. Dans le premier triolet, les deux premières notes sont harmoniques, la troisième est de passage ; dans le second, la première et la dernière sont harmoniques, la seconde est de passage, le même ordre se suit de mesure en mesure jusqu'à l'avant-dernière.

2e exemple, sujet dans la basse, *fig.* 41, Pl. 3. C'est le sujet de l'exemple 24.

L'obligation ou *obbligo* embrasse ici deux mesures et consiste en ce que dans le premier triolet de la première tout est harmonique, dans le second la note du milieu est de passage. Dans le premier triolet de la seconde mesure, les deux premières notes sont notes changées, la troisième, harmonique dans le second, la première est note changée, la dernière harmonique.

5e leçon, *quatre notes contre une.*

1er exemple, sujet dans le dessus, *fig.* 42, Pl. 3, liv. 4, première section. Le sujet est le même que celui de la *fig.* 19, n. 2 ci-devant, les notes ajoutées sont les unes harmoniques, les autres de passage (le contre-point, très-bien fait, est plus instrumental que vocal).

2e exemple, sujet dans la basse, *fig.* 43-44, Pl. 4, liv. 4, première section. Le dessin de ces figures nous paraît assez remarquable pour n'avoir pas besoin d'analyse.

Digitized by Google

6e leçon, *accords consonnants et dissonnants mélangés.*

Dans les cinq leçons précédentes, les dissonnances ne se sont présentées que comme notes de passage ou changées. Dans celle-ci nous les emploierons en substances.

1o Avec le sujet dans le dessus, et le contre-point dans la basse.

1er exemple, *fig.* 45, Pl. 4, liv. 4, première section. Ce contre-point est une diminution de celui que l'on a vu précédemment pag.

2e exemple, *fig.* 45. C'est le même que le précédent, sinon que l'on y emploie des triolets pour le contre-point. Dans ce contre-point, on peut changer les triolets en une noire suivie de deux croches, ce qui donnera un autre contre-point.

3e exemple, *fig.* 47. Exemple bien fait dans le genre instrumental.

4e exemple, *fig.* 48. Cet exemple est admirable dans le genre instrumental; il pourrait convenir au genre vocal, libre toutefois, si à la dernière note de la seconde et de la troisième mesure on substituait la quinte inférieure.

5e exemple, *fig.* 49. Le saut de septième majeure, que l'on voit du premier au second triolet, est tout au plus admissible dans la musique instrumentale. Il n'est excusable que par le dessin mélodique de la partie.

6e exemple, *fig* 50. Exemple admissible dans le genre instrumental; la quarte majeure directe, qui se trouve entre la dernière note du premier triolet et la deuxième du second, rend cette intonation difficile pour les voix.

7e exemple, *fig.* 51. Même observation que pour le précédent.

8e exemple, *fig.* 52. Ce contre-point ne convient absolument qu'au genre instrumental.

9e exemple, *fig.* 53. Ce contre-point, qui est très-bien fait, peut convenir au genre vocal, même sévère. Remarquez dans la seconde mesure l'octave qui suit la septième.

10e exemple, *fig.* 54. On remarque aisément le dessin de ce contre-point, qui est tout instrumental.

11e exemple, *fig.* 55. Sujet chromatique, basse instrumentale bien dessinée.

12e exemple, *fig.* 56. Sujet chromatique ascendant, le dessin du contre-point est visible; on peut remplacer le demi-soupir et la croche au commencement de chaque temps par une noire.

2o Avec le sujet dans la basse, et le contre-point dans le dessus.

Digitized by Google

1er exemple, *fig*. 57. Contre-point instrumental de deux notes contre une, diminution de celui de la pag.

2e exemple, *fig*. 58. Même sujet que le précédent, contre-point instrumental très-bien fait de quatre contre un.

3e exemple, *fig*. 59. C'est un autre contre-point sur le même sujet.

4e exemple, *fig*. 60. C'est une diminution du contre-point de la septième résolue sur la tierce.

5e exemple, *fig*. 61. Même sujet que le précédent, avec contre-point de quatre notes pour une.

7e leçon, *sujet de valeurs mélangées.*

Ce contre-point se compose d'après les observations suivantes :

1° Si dans le sujet il se présente deux ou plusieurs notes de peu de valeur, on peut dans le contre-point leur en opposer une seule.

2° Réciproquement, si dans le sujet il se présente une note longue, on peut en placer contre elle plusieurs brèves dans le contre-point.

1er exemple, sujet dans le dessus, *fig*. 62, n. 1, 2, 3, 4. On voit ici quatre contre-points différents contre le même sujet. Ces contre-points appartiennent totalement au style libre et au genre instrumental.

2e exemple, sujet dans le dessus, *fig*. 63, n. 1, 2, 3, Pl. 6, liv. 4, première section.

Voici encore trois basses contre un même sujet. Le dessin des deux premières est facile à reconnaître, la dernière commence en imitation avec le sujet.

8e leçon, *avec des imitations.*

On fait quelquefois des imitations entre le sujet et le contre-point. On en a déjà vu un exemple au n. 3 de la figure précédente; on en voit un autre *fig*. 64; mais nous n'entrons ici dans aucun détail sur cet objet, auquel nous consacrons le livre suivant.

9e leçon, *avec double contre-point à la huitième, la dixième et la douzième.*

On voit, *fig*. 65, un exemple de contre-point double avec imitation à deux parties. Nous remettons également de traiter de cet objet à la seconde section du présent livre.

10e leçon, *avec changement de mesure dans le contre-point.*

Fig. 65 et 66, Pl. 6, liv. 4, première section.

Ces deux exemples font voir le même sujet et contre-point dans une mesure d.fférente.

Article III. — *De la composition à trois voix.*

Nous donnerons sommairement, en premier lieu, les règles de la composition à trois.

1. Il faut qu'il y ait toujours dans cette composition, en chaque accord, une tierce ou une quinte; à défaut de l'une de ces consonnances, une sixte, dans une des deux parties supérieures.

2. La composition ne doit généralement pas s'étendre au delà de deux octaves.

3. Malgré la règle première ci-dessus, la cadence finale peut se faire en unissons ou octaves, surtout en mineur.

4. Pour rendre plus chantante la partie moyenne, on peut toujours, en cas de besoin, substituer l'octave à la tierce ou à la sixte.

5. Il faut toujours faire attention à l'écartement des trois parties, et en ce qui regarde celle du milieu, soit qu'elle appartienne à l'alto ou au ténor, il faut, si les deux parties extrêmes sont très-éloignées, avoir soin que celle ci ne soit pas trop prés de l'une ou de l'autre, mais à une distance à peu près égale, en se rapprochant cependant plutôt de la partie supérieure (*a*).

6. Si les parties supérieures sont en quarte, exemple, *ré* / *la*, / *fa* il vaut mieux prendre la partie moyenne dans le grave que dans l'aigu (*b*), excepté dans des liaisons, où l'on peut la prendre aussi bien à l'aigu qu'au grave. En général, une quarte, qui se présente entre les voix du milieu sans liaison, fait meilleur effet à trois voix en harmonie serrée qu'en harmonie écartée.

On entend par une harmonie serrée, celle dans laquelle il n'y a point de vide entre les intervalles. *Voyez* liv. 2.

L'étude de la composition à trois voix commence par le

(*a*) Il faut à cet égard distinguer la qualité des voix, comme on va le voir par ce qui suit.

(*b*) Si la voix moyenne est un ténor, mais non si c'est un alto, parce que, dans le premier cas, le ténor paraîtrait en quinte au-dessus de la partie supérieure.

Digitized by Google

contre-point égal, de même que pour la composition à deux voix, et se poursuit par celle du contre-point inégal. En outre, on peut faire le contre-point contre une voix supérieure ou contre une voix inférieure. De là résultent les divers cas dont voici le dénombrement :

1. Le contre-point égal consonnant à trois voix;

A. Celui où, sur une basse, on fait deux parties supérieures;

B. Où à une voix supérieure on fait un remplissage avec la basse (*a*).

2. Le contre-point égal consonnant et dissonnant à trois voix.

3. Le contre-point inégal à trois voix.

a. Celui où deux notes sont placées contre une.

b. Celui où trois et quatre notes sont placées contre une.

Voici les observations relatives à ces différentes espèces de contre-point.

I. *Du contre-point égal à trois voix.*

1[er] exemple. En accords de tierce et quinte, on peut prendre indifféremment pour sujet le dessus ou la basse, *fig.* 67, Pl. 6, liv. 4, première section. Cet exemple est celui que l'on a vu à deux voix ci-devant, *fig.* 18.

On trouve partout l'accord complet de tierce et quinte, excepté sur la première et la dernière note. Si on prend la basse pour sujet, les parties de contre-point supérieures peuvent être posées comme on voit *fig.* 68.

2[e] exemple. Accords de tierce et quinte et de tierce et sixte, *fig.* 69. Nous supposons le sujet à la basse.

Au deuxième temps de la première mesure, on ne trouve pas de tierce sur le *fa* de la basse, vu que ce *fa* est redoublé dans la partie supérieure. Pour obtenir cette tierce, il aurait fallu adopter la disposition de l'exemple 70; mais la partie du milieu serait moins chantante, c'est pourquoi l'on préfère celle de l'exemple 69, quoiqu'elle donne une harmonie moins remplie.

Sur le *mi*, première note de la troisième mesure, on peut placer le *sol* tierce au lieu de la sixte, *fig.* 71 (mais la sixte *ut* est préférable comme caractéristique).

En considérant la partie supérieure comme sujet, la disposition de la *fig.* 72 ne conviendrait qu'à une partie de trompette. Dans les quatre dernières mesures, on pourrait disposer comme on le voit *fig.* 73.

(*a*) Il y faut ajouter celui où le sujet est dans les parties intermédiaires, qui offre le plus de difficulté aux commençants.

Digitized by Google

Dans la disposition de la *fig*. 74, les quartes entre les parties supérieures ne valent pas la disposition de la *fig*. 75; celle de la *fig*. 76 n'a pas assez de force pour une terminaison.

II. *Du contre-point égal consonnant et dissonnant à trois voix*,

1er exemple (*fig*. 77, Pl. 7, liv. 4, première section). On remarque ici des septièmes, neuvièmes et onzièmes syncopées, et dans les dernières mesures des sixtes quintes avec quinte syncopée; renversement, comme on sait, de la septième.

2e exemple, *fig*. 78. C'est une progression ascendante par quinte et quarte.

3e exemple, *fig*. 79. Remarquez le croisement continuel des deux parties supérieures. (On a un exemple de ce genre dans le début du stabat de Pergolèse.)

La basse de la *fig*. 80 vaut mieux à quatre parties qu'à trois.

4e exemple, *fig*. 81. En regardant comme sujet la partie supérieure, les parties inférieures peuvent être posées comme à la *fig*. 82, avec des accords de sixte et quinte entremêlés de tierce et quinte, ou, comme à la *fig*. 83, avec septièmes et sixtes alternatives; mais cette série prolongée n'a point assez de variété, et le contre-point, *fig*. 81, vaut mieux.

III. *Contre-point inégal à trois voix*.

1er exemple, dans lequel la partie supérieure est figurée. (*Fig*. 84 et 85, Pl. 7, liv. 4, première section.)

La figuration de la partie supérieure peut se composer de deux, trois, quatre ou un plus grand nombre de notes; pour épargner le temps et l'espace, nous nous bornons au contre-point de deux contre une. (Ces deux exemples sont bien faits, et peuvent servir dans les deux genres, le vocal et l'instrumental, dans les deux styles.)

2e exemple, où la partie moyenne est figurée, *fig*. 86, le dessus ou la basse peuvent, l'un et l'autre, ensemble ou séparément, être pris pour sujet. (Même observation que pour le précédent.)

3e exemple, où la basse est figurée *fig*. 87. Le dessus ou la partie moyenne peuvent être, ensemble ou séparément, pris pour sujet. (Même observation.)

4e exemple, où toutes les parties sont figurées *fig*. 88, Pl. 7 et 8, liv. 4, première section. Cet exemple offre une

Digitized by Google

imitation d'abord entre le dessus et la moyenne, puis avec la basse à partir de la cinquième mesure.

5e exemple, où toutes les parties sont figurées *fig.* 89, Pl. 8, liv. 4, première section. Contre-point bien fait propre à tous les genres, en style libre, sauf quelques intonations peu faciles pour la voix.

Article IV. — *De la composition à quatre voix.*

Nous exposerons en premier lieu les règles générales de cette espèce de composition.

1. On ne doit pas excéder facilement l'étendue de deux octaves entre les quatre parties.

2. Il ne faut pas tellement rapprocher les voix qu'elles ne puissent plus commodément se mouvoir, parce qu'il résulte de là des mouvements également contraires à l'harmonie et à la mélodie.

3. Il faut que dans chaque accord il y ait au moins un intervalle harmonique, soit une tierce ou une quinte, soit la sixte.

4. Les terminaisons et cadences finales doivent se faire avec toutes les consonnances; cependant on peut toujours, dans ces terminaisons, omettre plutôt la quinte que la tierce, si l'accord précédent ne permet pas de faire usage de la première.

5. Si, lorsqu'il s'agit du redoublement d'un intervalle, les règles du redoublement se trouvent en opposition avec les règles du mouvement harmonique et celles de la mélodie, il faut toujours donner la préférence à ces dernières, et viser plutôt à obtenir, par une disposition facile et élégante, une composition pure et chantante, que de la rendre défectueuse et baroque par un redoublement légal. On voit d'après cela qu'il n'y a pas lieu de se faire un monstre (a) du redoublement de la tierce majeure, ainsi que cela arrive souvent.

6. Il ne faut pas toujours tenir la composition en harmonie étroite ou dilatée, mais varier autant que possible sous ce rapport.

7. Dans la dilatation de l'harmonie, il ne faut jamais laisser une distance trop grande et maladroite entre telle ou telle voix. On appelle distance maladroite, inconvenante ou impropre, dans une harmonie consonnante, celle où, par exemple, deux voix supérieures forment entre elles une

(a) Le texte allemand porte *meerwunder*, un monstre marin.

Digitized by Google

quarte, tandis que les deux autres voix en sont trop éloignées; par exemple :

Quarte	ré la		ré fa	*Sixte*
Dixième		ce qu'il faut rectifier ainsi :	la	*Sixte.*
Tierce	fa ré		ré	*Quinte*

Cependant, de pareilles positions sont quelquefois inévitables.

8. Il vaut mieux rapprocher les trois voix supérieures en harmonies étroites, et laisser une grande distance entre le ténor et la basse, que de resserrer les trois voix inférieures, et de laisser une grande distance entre le soprano et l'alto; par exemple :

	Bien.	Mal.	
Quarte	ut	ut	*Onzième.*
Tierce	sol mi	sol	
		mi	*Tierce.*
Dixième	ut	ut	*Tierce.*

Il faut toujours disposer l'accord qui précède de manière à pouvoir éviter de pareilles dispositions.

9. Si trois voix montent ou descendent en même temps, il faut que la quatrième marche par mouvement contraire, ou reste immobile sur le même degré. C'est une faute que de faire marcher les quatre parties à la fois par mouvement semblable.

Les exercices de la composition à quatre voix suivent le même ordre que ceux de la composition à trois voix.

1re leçon. *Contre-point égal consonnant à quatre voix.*

1er exemple, en accords de tierce et quinte, *fig.* 90, Pl. 8, liv. 4, première section. Le sujet est dans la basse, il est traité de six manières selon la même harmonie. Dans les nos 1, 2, 3, les trois voix supérieures marchent continuellement en harmonie étroite, la quatrième voix provient du redoublement de la note de basse en octave.

No 4. La quatrième voix provient du redoublement de la note de basse. On remarquera particulièrement ici comment on resserre l'harmonie ou comment on l'écarte.

No 5. La quatrième voix provient du redoublement alternatif de l'octave et quinte.

No 6. Comme au no 4.

Digitized by Google

2e exemple, entièrement en accord de tierce et quinte.

Fig. 91. Le sujet est dans la basse. On le trouve travaillé de cinq manières.

N° 1. L'octave est redoublée à la seconde et à la quatrième note de basse; la quinte est supprimée.

N° 2. Dans le premier et le troisième accord, la tierce est redoublée et la quinte supprimée.

N° 3. L'octave est redoublée.

N° 4. Comme au n° 2.

N° 5. Comme au n° 3.

Si on veut faire marcher les trois voix supérieures en harmonie serrée, on peut le faire de trois manières, d'après l'exemple suivant :

ut	si	la	sol
la	sol	fa	mi
mi	mi	ut	ut
la	mi	fa	ut

On peut mettre successivement au-dessus chacune des trois parties supérieures.

3e exemple, où l'on voit encore des accords de tierce et quinte.

Fig. 92, nos 1 et 2. Le sujet est dans la basse. Le redoublement se fait en octave. En harmonie serrée, les trois voix supérieures peuvent marcher de la manière suivante :

ut	si	ré	ut	si	la	etc.
sol	sol	la	la	*sol*	fa	
mi	ré	fa	mi	mi	ut	
ut	sol	ré	la	mi	fa	

Pour éviter le saut du *sol* au *fa*, on redouble la tierce *la*.

4e exemple, *fig.* 93, nos 1 et 2. Au dernier numéro, la quatrième voix provient du redoublement alternatif de la tierce et de l'octave. En harmonie étroite, les trois plus hautes voix sont posées comme il suit :

ut	ré	si	ut	etc.
la*	la	sol	sol	
mi	fa	ré	mi	
la	ré	sol	ut	

5e exemple, où l'on voit encore des accords de tierce et quinte, *fig.* 94. Les notes de basse *mi*, *fa*, qui dans l'exemple 92 étaient le plus à remarquer, paraissent ici à l'inverse, c'est-à-dire dans cet ordre, *fa*, *mi*. Le chant pouvant varier dans la partie supérieure, le remplissage peut également se présenter de diverses manières, comme on le voit aux nos 1, 2 et 3. Pour éviter de mauvaises progressions, il faut constamment redoubler la tierce sur la note de basse *fa*.

Digitized by Google

6e exemple, où l'on voit encore des accords de tierce et quinte, *fig*. 95. On peut regarder ici comme donnée la basse ou la partie supérieure auxquelles il faut ajouter la partie moyenne. La difficulté consiste à disposer le mieux possible le *mi contra fa*. Cela se fait ici de deux manières, soit comme au n° 1, où la quinte *la* est supprimée à la basse, et où la tierce de *fa* se redouble, soit comme au n° 2, où l'on supprime la quinte sur l'avant-dernière note de basse en posant à sa place la tierce redoublée. On ne peut éviter dans ces progressions une grande distance entre le soprano et l'alto, sur la dernière note de basse, mais il faut remarquer la quinte redoublée sur la dernière note.

7e exemple en accords de tierce et quinte seulement, *fig*. 96. Le soprano contient ici le sujet : c'est le commencement d'un choral connu. Il ne faut pas faire attention aux quintes couvertes qui se trouvent dans la terminaison au n° 1, entre le soprano et le ténor, non plus qu'à celles qui se trouvent entre les deux premiers accords. Ce serait un rigorisme tout à fait ridicule, contraire à la pratique des meilleurs maîtres (et même aux véritables règles de l'art), que d'interdire des successions de ce genre. *Voyez* au reste n° 2 et 3 des dispositions à l'abri de ces critiques.

8e exemple, accords de tierce et quinte et de tierce et sixte.

Fig. 96, n° 4. Le sujet est, dans le soprano, tiré du commencement d'un chant connu, la première et la dernière note ne contiennent que des accords de tierce et quinte, toutes les autres portent des accords de sixte, dans lesquels tantôt la basse, tantôt la sixte, tantôt la tierce, sont redoublées en octave. Il faut en faire autant dans tous les cas semblables, pour ne pas être réduit à redoubler alternativement, selon la règle générale, tantôt la sixte, tantôt l'octave ; ce qui, dans certaines circonstances, a beaucoup d'inconvénients.

9e exemple, en accords de tierce et quinte et de tierce et sixte.

Fig. 97, nous regardons comme données la basse et la voix supérieures, et nous supposons que, sur l'avant-dernière note de la basse, on doive placer un accord de sixte. Tout l'art consiste à bien disposer ici les intervalles des deux premiers accords, afin qu'il n'en provienne pas des suites de quintes défectueuses, telles que *la*, *si*, et en outre pour éviter le saut de seconde augmentée, *fa sol dièse*.

Cela peut se faire de cinq manières, 1° l'alto passe au-dessus du ténor, et passe du *ré grave* au *sol dièse* pendant ce temps, le ténor fait le saut de quinte *la mi*, et monte par-dessus l'alto.

2° Les voix d'alto et de ténor, qui sont en unisson sur le *ré*,

Digitized by Google

passent la première à la tierce *si*, la seconde à la quinte mineure, au grave *sol dièse*.

Les nos 3, 4, 5, sont aisés à comprendre.

La disposition du no 3 est sans contredit la meilleure de toutes, parce que sur la note finale *mi* les voix sont mieux distribuées qu'aux nos 2, 4 et 5, et parce qu'il n'y a pas de croisement comme au no 1.

10e exemple, accords de 5 et de 6.

Fig. 98, on a vu cet exemple plus haut dans la section de la composition à trois voix.

11e exemple, accords consonnants et dissonnants.

Fig. 99, Pl. 8 et 9, liv. 4, section première. Le sujet est travaillé de quinze manières avec différentes basses et harmonies.

No 1. Contient des accords de sixte et quinte et de neuvième préparée et résolue régulièrement. Le sujet est contenu ici dans l'alto.

No 2. Comme ci-dessus, excepté que l'on commence par l'accord de neuvième. Le sujet est dans la voix supérieure, comme partout dans la suite.

No 3. Offre des accords de sixte-quinte et de tierce et quinte alternatifs.

No 4. Comme le précédent excepté que les voix sont autrement distribuées.

No 5. Comme le no 2; excepté que l'harmonie est plus écartée.

No 6. Septièmes et sixtes alternatives.

No 7. Comme le précédent, excepté que les parties moyennes sont posées autrement dans la cadence, le ténor passe au-dessus de l'alto.

No 8. Dans l'avant-dernière mesure, la tierce de la basse est supprimée, attendu que la quinte se redouble.

No 9. Ici il n'y a rien d'extraordinaire à remarquer, sinon la résolution de la neuvième sur la quinte mineure, et la résolution de la onzième ou quarte sur la septième diminuée.

No 10. Il faut faire attention aux traits chromatiques.

No 11. Ici, entre les notes *mi bémol*, *ré*, il se rencontre une suite de quintes qui sont permises, comme ici seulement, entre les parties moyennes, et, en cas de besoin, entre une partie moyenne et une partie extrême, mais qui ne le sont jamais entre les deux voix extrêmes.

No 12. La basse chromatique descendante avec les accords qui lui appartiennent est à remarquer.

Nos 13 et 14. Faciles à comprendre.

No 15. La basse chromatique montante est à remarquer.

12e exemple, dans lequel l'alto est figuré, *fig.* 100.

13e exemple, dans lequel le ténor est figuré, *fig.* 101.

Digitized by Google

14e exemple, dans lequel le ténor et la basse sont figurés, *fig*. 102.

15e exemple, dans lequel toutes les voix sont alternativement figurées, *fig*. 103.

Le point d'orgue de la seconde mesure de la seconde reprise, où la tierce majeure *ut dièse* est redoublée, peut, pour éviter ce redoublement, être disposé comme on voit à la *fig*. 104, où le *la* est redoublé en unisson. Le ténor fait ici *si ut dièse, ré la*, et l'alto *mi la ut dièse*.

Observation. Pour s'exercer de toutes sortes de manières sur un *choral* dans la composition à quatre voix, il faut procéder comme il suit :

1. Il faut le placer dans le dessus et y adapter :

a. Un contre-point égal consonnant.

b. Un contre-point égal consonnant et dissonnant.

c. Un contre-point fleuri, avec des notes de passage et des notes changées, lesquelles peuvent trouver place, soit dans une seule des trois voix inférieures, c'est-à-dire, soit dans l'alto, le ténor ou la basse, soit alternativement entre ces quatre voix, comme à la *fig*. 103.

De même :

2. Dans l'alto. . . . . . .
3. Dans le ténor, et enfin
4. Dans la basse. . . . .

} et procéder comme avec le soprano.

Article V. — *De la composition à cinq voix.*

Les règles de ce genre de composition sont :

1. Que les voix ne doivent pas facilement s'étendre au delà d'une dix-septième.

2. Que les cadences doivent se faire avec toutes les consonnantes, surtout à la fin.

Licences propres à la composition à cinq et un plus grand nombre de voix.

La difficulté de composer à un grand nombre de voix autorise des licences dont l'effet est d'ailleurs masqué par le nombre des parties, nous allons les faire connaître ici.

1. On peut de temps en temps quand la nécessité l'exige, et par la difficulté des dispositions, faire usage de deux octaves ou quintes de suite, mais par un mouvement contraire. Cette difficulté n'a pas lieu dans les compositions à cinq et six voix, mais elle commence à se faire sentir dans celle à sept voix. Néanmoins, si l'on veut éviter tout reproche, on peut toujours, quel que soit le nombre des voix de la composition, obvier à

Digitized by Google

cette nécessité, en arrangeant les suites de l'harmonie de telle sorte :

a. Il reste toujours quelques notes du précédent accord pour le suivant.

b. En ne changeant pas l'accord entier à chaque nouvelle partie de la mesure, mais en lui donnant au moins la durée de la mesure.

A l'égard des octaves et quintes permises dans la composition à beaucoup de voix, il faut remarquer :

a. Que les octaves ne peuvent se placer qu'à la fin d'un morceau pour que, dans l'accord final, la tierce ne soit pas redoublée plus qu'il ne convient. Nous en donnerons un exemple plus bas.

b. Que les quintes de cette espèce sont permises tant au milieu qu'à la fin

c. Que l'on ne peut faire usage des quintes et octaves que dans les parties moyennes, ou entre une moyenne et une extrême.

La raison, pour laquelle on tolère de pareilles suites d'octaves et de quintes par mouvement contraire dans une composition à grand nombre de voix, est que ces deux quintes sont couvertes partout. Par conséquent, si c'est une faute d'employer la disposition suivante dans une composition à trois voix, comme

5	5
sol	ré
mi	si
ut	sol

les parties supérieures descendant et la basse montant, ce n'en est pas une dans l'exemple *fig*. 105, où se trouve, entre la basse et le troisième dessus, tout au commencement, une quinte *sol ré* / *ut sol* par mouvement contraire dans une composition à neuf voix, parce qu'elles sont suffisamment recouvertes par les différents redoublements.

2. On ne considère point les octaves et quintes cachées dans les compositions à beaucoup de voix. Cependant il faut maintenir pures, autant que possible, les deux voix extrêmes.

3. Le saut d'une tierce, quarte, quinte ou sixte, sauve la faute des quintes et octaves dans la composition à grand nombre de voix, par exemple :

ut	la	si
fa	—	mi.

4. Deux tierces majeures ou deux sixtes mineures peuvent être placées à la suite l'une de l'autre.

Digitized by Google

5. Les parties moyennes peuvent se croiser entre elles, autrement il faudrait une étendue de plusieurs octaves pour faire manœuvrer. Ce croisement n'a, d'ailleurs aucun inconvénient, vu qu'il n'est point aperçu, et qu'il est suffisamment couvert par les parties extrêmes, qui peuvent, ainsi que nous l'avons précédemment expliqué, être croisées ellesmêmes par des parties intermédiaires, pourvu qu'elles soient de même nature.

6. Plus le nombre des parties augmente, plus on doit s'abstenir de l'emploi des figures de moindre valeur, plus l'on doit aussi être sobre d'harmonies compliquées et dissonnantes, en un mot, plus la composition doit être claire et posée.

Voici divers exemples de la composition à cinq voix.

1er exemple, *fig.* 108, Pl. 10, liv. 4, première section. La basse et le dessus sont donnés.

On voit comment les parties intermédiaires ont été formées par le redoublement des intervalles de l'accord parfait.

2e exemple, *fig.* 109. La basse et l'harmonie comme cidessus. Le premier soprano a un autre chant, c'est pourquoi les parties moyennes prennent une disposition différente.

On voit, sous les numéros 110-115, six exemples différents, dans lesquels la basse et le dessus sont généralement les mêmes, et où les parties intermédiaires offrent une disposition variée; on a usé à cet égard de la faculté que donne l'harmonie.

L'exemple, *fig.* 120, Pl. 11, liv. 4, première section, est formé d'accords consonnants, mais établis sur une progression fondamentale, différente de celle des exemples 108 et 110.

10e exemple, *fig.* 121. C'est une prolongation de l'harmonie précédente, par le moyen d'accords de sixte et septième. L'échange des parties d'alto et ténor vers la fin est à remarquer, vu que cette dernière passe au-dessus de la première.

11e exemple, *fig.* 122-123. La seconde de ces dispositions fait voir comment on peut porter à cinq parties un trait de sixtes qui est à quatre dans la première.

Il y a encore d'autres manières qui sont praticables pour placer des parties moyennes, ainsi que l'on peut s'en assurer; celui dans laquelle l'alto passe au-dessus du second soprano, est celle qui se présente le mieux et qui a le chant le plus coulant.

12e exemple, *fig.* 124-125. C'est une série de sixtes descendantes, disposée à quatre voix dans le premier exemple, à cinq dans le second.

13e exemple, *fig.* 126, Pl. 12, liv. 4, première section.

Digitized by Google

L'accord de la neuvième, qui se présente ici, n'a pour accompagnement que la tierce et la quinte. Si l'on veut obtenir plus d'effet, on peut encore ajouter la septième, comme à la *fig.* 129.

14e exemple, *fig.* 127. Celui qui se ferait un scrupule des deux tierces majeures de suite qui se trouvent dans la première et la seconde mesure entre les deux parties supérieures, ne pourrait pas obtenir l'harmonie complète, et n'aurait que des parties moyennes mal ordonnées.

15e exemple, *fig.* 128. Ce qu'il y a de plus essentiel à remarquer relativement aux redoublements, est celui de la quinte mineure dans l'accord de septième diminuée sur *ré dièse*. S'il fallait porter cet exemple à six voix, il faudrait que la tierce *fa dièse* de l'accord de septième diminuée fût doublée, et de ce *fa dièse* on monterait d'une quarte, ou l'on descendrait d'une quinte par saut au *si bécarre*.

16e exemple, *fig.* 130. Cet exemple est formé du précédent au moyen de quelques changements dans l'harmonie et la mélodie.

Observation. L'exemple à quatre voix, qui se trouve *fig.* 131, a été oublié dans l'instruction sur la composition à quatre voix. Il contient un choral connu, traité dans le genre qui convient à l'orgue; le mouvement alternatif des voix est à remarquer, et peut servir en d'autres occasions.

Article VI. — *De la composition à six voix.*

§ I. L'étendue, c'est-à-dire l'écartement total des parties en chaque accord, est d'une dix-neuvième (c'est-à-dire de deux octaves et demi), et ne doit pas être excédée sans raison. Quant aux libertés que comporte ce genre, nous renvoyons à ce qui a été dit en tête de l'article précédent sur la composition à cinq voix.

Exemples 1, 2, 3, *fig.* 137, 138 139, Pl. 13, liv. 4, première section. Ces exemples ont déjà été présentés à l'article des compositions à quatre et cinq voix.

4e exemple, *fig.* 140. Il faut remarquer les dissonnances. On peut essayer, en maintenant les deux parties extrêmes et leur harmonie, de disposer autrement les parties moyennes.

5e exemple, *fig.* 141. C'est un passage d'un célèbre auteur du dix-septième siècle.

Digitized by Google

Article VII. — *De la composition à sept voix.*

§ I. L'étendue de la composition à sept voix est de deux octaves et demi, comme dans la composition à six voix. Pour les licences qu'elle comporte, *voyez* ci-dessus article V.

1er exemple, *fig.* 106, Pl. 10, liv. 4, première section. Les différentes marches des parties extrêmes nécessitent les changements que l'on remarque dans les parties intermédiaires.

2e exemple, *fig.* 107. Nous ne remarquons ici rien autre chose que le redoublement de la quarte *ut* dans l'accord de sixte quarte en terminaison. De ces deux quartes, l'une descend, l'autre monte ; comme un redoublement de cette espèce n'est pas dans un accord dit de quinte et quarte, cela peut servir à faire comprendre la différence de la quarte et de la onzième. Pour la régularité, cette quarte, ainsi redoublée, doit être en style sévère, préparée dans les deux parties où elle est placée (*a*).

Article VIII. — *De la composition à huit voix.*

L'étendue de la composition à huit voix peut aller jusqu'à trois octaves, mais difficilement au delà (*b*). Ici toutes les licences sont admises. On les trouve expliquées par rang dans la section de la composition à cinq voix.

1er exemple, *fig.* 132, Pl. 13, liv. 4, première section. Comme le contre-point égal ne fournissait pas assez de bonnes progressions, on a eu çà et là son recours au contre-point de deux contre une, comme on l'a déjà fait précédemment dans quelques exemples à petit nombre de voix. Les suites d'harmonies que l'on voit ici sont des plus difficiles à traiter à beaucoup de voix.

2e et 3e exemples, *fig.* 133, 134. Ces deux exemples contiennent des harmonies, où l'arrangement des parties moyennes offre peu de difficulté.

(*a*) Cette quarte et sixte s'emploie peu en style sévère et dans le style libre; elle s'emploie sans préparation, même avec redoublement.

(*b*) Il faut remarquer que l'étendue des voix n'excède pas les octaves : par conséquent cette règle ne regarde pas les voix, mais tout au plus les instruments, qui du reste ne s'y assujettissent guère à cause des libertés de ce genre.

Digitized by Google

Article IX. — *De la composition à neuf voix.*

Même observation pour la composition à neuf voix que pour celle à huit voix, relativement à l'étendue et aux licences. En cas de besoin, on peut s'étendre jusqu'à trois octaves et demi. Du reste, si l'on veut écrire à dix, onze, douze et plus de voix réelles, on ne trouve, relativement à l'étendue aux règles et aux licences, rien de plus à observer que ce qui concerne la composition à huit et neuf voix.

1er exemple, *fig.* 135, Pl. 13, liv. 4, première section. Cet exemple se trouve, à la figure 135, partagé à deux chœurs.

2e exemple, *fig.* 116, Pl. 11, liv. 4, première section. On trouve le même exemple à la *fig.* 117, disposé à deux chœurs.

3e exemple, *fig.* 118. On trouve ici, entre le quatrième soprano et la basse en terminaison, deux octaves de suite par mouvement contraire; cela se fait pour obtenir un quatrième redoublement de la note finale *ut*. De cette manière, les intervalles de l'accord de tierce et quinte sur *ut* sont redoublés dans la juste proportion, puisque l'*ut* est posé quatre fois, la quinte *sol* trois, et la tierce *mi* deux.

4e exemple, *fig.* 119. On trouve encore ici deux octaves de suite par mouvement contraire entre le second alto et la basse en terminaison.

5e exemple, *fig.* 105, Pl. 10, liv. 4, première section. Sans la suite des deux quintes qui se présentent par mouvement contraire, il aurait été impossible de donner aux voix une marche aisée et variée.

CHAPITRE III.

EXERCICES MÉTHODIQUES DE CONTRE-POINT SIMPLE EN STYLE SÉVÈRE.

L'enseignement exposé dans le chapitre précédent fait connaître les règles spéciales des contre-points, ou plus généralement des compositions à divers nombres de parties; mais il ne décrit pas le procédé qu'il faut suivre pour parvenir à les former. Outre cela, l'auteur ne s'est point attaché à la distinction des styles, ni à celle du genre vocal et instrumental. Enfin, dans le petit nombre d'exemples qu'il a proposés, il n'a point suivi l'ordre accoutumé des exercices

Digitized by Google

consacrés à l'étude de cette partie essentielle et capitale de la composition.

Il résulte de là un grand nombre d'inconvénients, dont le premier, c'est-à-dire celui qui se fait sentir en premier lieu, est que l'élève ne sait comment s'y prendre pour traiter d'une manière quelconque, c'est-à-dire en style libre ou sévère, pour les voix ou pour les instruments, le moindre thème que l'on peut lui proposer.

Dans la vue de remédier à tous ces inconvénients, je me suis décidé à présenter ici au lecteur, conformément à l'ordre accoutumé des études, une série méthodique et graduée d'exercices de contre-point simple, à divers nombres de voix, dans toutes les espèces de contre-point en style sévère; et j'ai, à cet effet, choisi ceux qui composent le premier livre de l'ouvrage publié, sous le titre de *Gradus ad Parnassum*, par Fux, ancien maître de chapelle de l'empereur d'Autriche à Vienne, qui, de tous les auteurs approuvés en ce genre, est celui qui a présenté sur cette partie le travail le plus méthodique et le plus complet, et conforme à l'ordre le plus généralement adopté.

En rapportant ces exemples, j'ai également conservé la plus grande partie des observations de l'auteur, auxquelles j'ai ajouté au besoin des remarques et des explications. Voici, en deux mots, le plan qu'il suit pour l'enseignement du contre-point simple. Sa principale division est tirée du nombre des voix : il distingue donc d'abord le contre-point à deux, à trois et à quatre voix; dans chaque nombre de voix, cinq espèces, savoir : 1° le contre-point de notes contre notes; 2° celui de deux notes pour une en consonnance, ou notes de passage; 3° celui de quatre ou un plus grand nombre de notes contre une; 4° le contre-point syncopé, consonnant ou dissonnant; enfin 5° le contre-point fleuri, formé du mélange de toutes ces espèces. Dans chaque espèce de contre-point, il adopte un certain nombre de thèmes appartenant à chacun des huit principaux modes ecclésiastiques. Il enseigne ensuite à les traiter, en les plaçant successivement dans diverses parties.

Tel est, comme nous l'avons dit, l'ordre le plus généralement suivi, et qui est, en effet, le plus propre à faire atteindre le but que l'on doit se proposer dans ce genre d'études, celui d'apprendre à donner aux parties toutes les formes, comme aussi de prévoir tous les cas qui peuvent naître de la diversité des figures et des différentes manières dont elles peuvent se grouper pour entrer dans la mélodie.

Le choix qu'a fait l'auteur de thèmes pris dans les modes ecclésiastiques est bien entendu, parce que celui qui sait traiter ces modes n'est point embarrassé de traiter les modes

Digitized by Google

modernes, tandis que la réciproque n'a pas lieu, et que l'on voit des compositeurs, très au fait du genre moderne, qui ne font que des bévues dès l'instant qu'il s'agit d'un mode ecclésiastique.

Comme l'auteur, malgré les détails où il entre, ne s'explique pas sur le procédé à suivre pour parvenir à former le contre-point, j'ai cru devoir mettre en tête de quelques-uns des articles une exposition du procédé que j'ai imaginé à cet effet, et que je crois on ne peut plus propre à faciliter le travail. Le lecteur en jugera.

A. *Contre-point à deux voix.*

Ce contre-point a, comme on l'a vu, cinq espèces. Nous allons les parcourir successivement.

Première espèce. — *Notes contre notes.*

Avant de passer aux exemples de l'auteur, je vais expliquer le procédé que l'on peut suivre pour parvenir à former ce contre-point.

Soit proposé un sujet tel que celui que l'on voit, *fig.* 1, *a*, Pl. 14, liv. 4, section première, dans la partie inférieure, et *fig.* 1, *b*, dans la partie supérieure. Ce sujet peut être pris comme basse ou comme chant ; ce qui fait deux cas différents. Nous examinerons d'abord celui où le sujet est dans la basse.

Premier cas. — Sujet dans la basse.

Dans cette position, on peut placer le sujet dans telle partie que l'on veut. Nous préférons la clef d'alto, parce que cette clef sert pour la basse des voix blanches et pour le dessus des voix viriles, et qu'il convient de s'exercer à composer pour les voix égales, et, dans tous les cas, à mettre le moins de distance possible entre les parties.

Ayant donc placé le sujet dans la clef d'alto, nous disposons au-dessus plusieurs portées pour recevoir autant de contre-points à diverses distances, en commençant par les voix égales et suivant l'ordre des clefs supérieures, comme on le voit dans la même figure. Cela posé, on se souviendra qu'outre la tierce et l'octave, chacune des notes du sujet peut encore porter la quinte ou la sixte, le choix à faire entre l'une ou l'autre de ces deux consonnances étant déterminé par le caractère modal et la marche de la note dont il s'agit. Cette détermination étant faite conformément à ce qui a été exposé au livre précédent, deuxième section, on

Digitized by Google

en fera usage de la manière suivante pour la formation des contre-points dans les portées supérieures.

Dans chacune de ces portées, on marquera par des points placés au-dessus de chacune des notes du sujet sa tierce, son octave, et sa quinte ou sa sixte, ou toutes les deux, selon les cas. Il est évident, d'après cela, que l'on peut, au-dessus de chaque sujet, placer au moins trois contre-points, savoir : un dans la région de la tierce, un dans celle de la quinte ou de la sixte, un enfin dans celle de l'octave, sans compter ceux que l'on peut faire en passant d'une région à l'autre.

Nous affecterons chacune des portées supérieures à un contre-point dont la région sera déterminée par ces deux considérations : 1° que le contre-point doit, autant que faire se peut, occuper une région analogue à celle du sujet, et cela dans toute son étendue ; il doit en suivre tous les détours par un mélange adroit, élégant, des trois mouvements, le direct, le contraire, et surtout le mouvement oblique ; 2° qu'il faut en outre, autant que possible, que la mélodie n'excède jamais la portée, en observant cependant que, quand l'alto doit être exécuté par des voix de contralto, on peut l'étendre à l'aigu jusqu'à l'*ut* ou au *ré* au-dessus de la portée.

Premier contre-point, en clef d'alto, à voix égales.

Ayant, par ces considérations, arrêté la première note du contre-point, on ira de proche en proche, de consonnance en consonnance, par la considération de la légitime succession de ces intervalles, ainsi que nous allons l'expliquer en détail, relativement à chacun des contre-points de l'exemple dont nous avons à nous occuper.

A. En commençant par le contre-point en clef d'alto, nous reconnaîtrons que la tierce est la consonnance que nous devons préférer par les raisons que nous venons d'énoncer. Si l'on objecte qu'en style sévère on ne doit pas commencer par la tierce, mais par la quinte, nous consentirons à substituer celle-ci à la première ; changement qui, jusqu'à ce moment, n'offre aucun inconvénient.

B. De la tierce *mi*, les consonnances les plus proches sont l'unisson *ré* et la tierce *fa ;* nous ne pouvons point prendre l'unisson, surtout par rapprochement : donc de la tierce *mi* nous passerons à la tierce *fa*. Si nous fussions partis de la quinte *sol*, nous aurions eu le choix de la tierce *fa* ou de la quinte *la*. Cette dernière ne peut convenir à cause des deux quintes de suite ; il ne reste donc que la tierce, qui seule peut être employée dans les deux cas.

C. De la tierce *fa*, les consonnances les plus proches sont

Digitized by Google

l'unisson *mi* et la tierce *sol*. Le premier nous est interdit ; il ne reste donc que le *sol*.

D. Du *sol* tierce, nous avons le choix de la tierce *mi* ou de la quinte *sol* ; il n'y a point à balancer. Nous avons déjà trois tierces : c'est tout ce que la règle des mouvements permet d'employer consécutivement d'intervalles de cette espèce. Il faut varier l'harmonie : d'ailleurs le contre-point a plus d'élégance en quittant ici le mouvement semblable pour le mouvement oblique.

E. De la quinte *sol*, les consonnances les plus proches sont l'unisson qui est prohibé, surtout par rapprochement, et la tierce. Nous placerons cette dernière.

F. A partir de la tierce *la*, nous avons à choisir entre les deux consonnances les plus proches, la tierce *sol* ou la sixte *ut* (car la quinte sur le *mi* ferait ici un mauvais effet). La sixte aurait plus d'élégance à cause du mouvement contraire ; mais elle rendrait difficile à traiter la suite du contre-point. Nous placerons donc ici la tierce *sol* par mouvement semblable.

G. A la suite de la tierce *sol* s'offrent deux consonnances, la tierce *fa* par mouvement semblable, et la quinte *sol* par mouvement contraire. La tierce a un inconvénient remarquable pour la suite du contre-point ; il ne resterait à placer sur le *sol* qui suit que l'unisson par mouvement semblable : c'est ce qu'il y a de pire en harmonie. Il faudrait préférer la quinte ; mais cette quinte elle-même a un inconvénient relativement à ce qui précède, c'est de faire entendre dans le contre-point deux fois consécutivement le même chant *sol la, sol la ;* ce qui est un défaut assez grave, qu'il est difficile d'éviter en cette occasion. Le seul remède qui se présente ici est de prendre la note *si*, quoique la quinte eût mieux valu à raison de ce qui suit, comme nous le verrons tout à l'heure.

H. De la quinte *la* nous passons par mouvement semblable à la tierce *si*. Il n'y a pas à hésiter entre cette tierce et l'unisson par rapprochement.

I. Après la tierce *si* viennent s'offrir sur le *mi* la tierce *sol*, la sixte *ut*, et même la quinte *si*, car le *mi* passant au *fa* pourrait porter une quinte, suivie de la tierce, qui serait d'un bon effet. Nous avons préféré la sixte, qui vaut mieux sous tous les rapports, sonnant mieux et faisant mieux ressortir le *la*. La tierce *sol* eût été d'une gaucherie et d'une platitude révoltantes.

J. Ici nous avons à choisir entre la quinte *ut* et la tierce *la ;* l'une et l'autre sont bonnes. Nous placerons la tierce pour varier le chant et nous rapprocher du sujet.

Digitized by Google

K. Nous avons ici à choisir entre la tierce *sol* et la sixte *ut*. L'une et l'autre sont bonnes : la tierce serait préférable dans le cours du contre-point, mais dans la terminaison la sixte vaut mieux.

L. Par la même raison, nous plaçons la sixte sur le *ré*, avant-dernière note.

M. Cette sixte est suivie de l'octave, la seule consonnance admissible ici en terminaison.

On voit comment, par cette suite d'opérations raisonnées, on parvient à confectionner un premier contre-point supérieur dans la région la plus rapprochée du sujet. Celui que nous venons d'achever renferme quelques parties assez bien faites, mais le chant *sol fa sol*, au début, a peu d'élégance. En débutant par *mi fa sol*. le commencement sera meilleur ; mais ce début ne convient point au style sévère. Nous allons examiner sommairement les autres contre-points.

Second contre-point. En clef de bas-dessus.

A. Ici nous commencerons sans hésiter par la quinte.

B. Nous éviterons la tierce *la*, puisqu'elle ne peut, à raison de ce qui suit, donner qu'un mauvais chant. La quinte *la* donnerait deux quintes de suite. Il ne reste donc que la sixte *si*.

C. Il n'y a point à balancer ici entre la tierce *sol*, qui arriverait fort mal, et la tierce *ut*, qui arrive très-bien.

D. Sur l'*ut*, la tierce *mi* en haut serait trop haute ; la quinte *sol* serait prise par mouvement semblable, les deux parties marchant par saut, ce qui est inadmissible. L'octave par mouvement oblique mérite donc la préférence.

E. Sur le *fa*, la quinte *ut* par mouvement oblique restera par une raison semblable.

F. Ce même *ut* tiendra en sixte sur le *mi*.

G. Sur le *ré* nous avons à choisir entre la quinte ou la sixte par mouvement semblable, et l'octave par mouvement contraire. La sixte arrive régulièrement, mais elle est impropre, parce que le *ré*, montant au *sol*, demande la quinte (*Voir* liv. 3, deuxième section). Je n'hésiterais point à donner la quinte par mouvement semblable, vu qu'une des parties procède diatoniquement (*Voir* liv. 3, deuxième section); mais, par égard pour les scrupuleux, je placerai l'octave par mouvement contraire.

H. Ici le *ré* pourrait tenir en quinte par mouvement oblique, mais je préfère la tierce par mouvement contraire ;

elle sonne bien, et amène très-bien la sixte *ut* (I) par mouvement contraire.

Le reste ne donne lieu à aucune observation.

Ce contre-point vaut mieux que le précédent. Le début, quoique licite, ne me plaît pas; il convient peu au style sévère.

Troisième contre-point. Clef de second dessus.

A. Nous commençons par l'octave, d'où nous passons à la sixte (B). Celle ci est suivie de la sixte par mouvement semblable (C), laquelle tient pour faire octave ex. D, quinte ex. E, sixte ex. F; celle-ci passe à l'octave par écartement, et diatoniquement ex. G. Cette octave reste en quinte (H), et passe à la sixte par mouvement semblable. Le reste a été analysé.

Ce contre-point est le meilleur des trois sous le rapport du choix et de l'enchaînement des consonnances. Il convient très-bien pour une partie du contre-point à plusieurs voix; mais il a peu de chant. Le suivant en offre davantage.

Quatrième contre-point, en clef de premier dessus.

Ce quatrième contre-póint forme les consonnances les plus harmonieuses, offre une mélodie agréable, enchaînée d'une manière assez heureuse. Il convient bien pour le duo; mais, par sa tournure, il appartient plus au style idéal qu'au style sévère, quoiqu'il n'offre rien qui répugne essentiellement et formellement à ce dernier.

Nous avons maintenant à examiner comment on fait un contre-point sous un chant.

Deuxième cas.—*Sujet dans la partie supérieure.*

Ayant écrit le sujet dans la clef d'alto, comme on voit, *fig.* 1, *b*, pl. 14, liv. 4, deuxième section, disposons au-dessous quatre portées pour recevoir autant de contre-points inférieurs, à diverses distances, en commençant par les voix égales, suivant l'ordre des clefs inférieures, comme on le voit dans la figure citée.

Cela fait, on se souviendra que chacune des notes du sujet peut, outre sa tierce et son octave, avoir pour basse sa quinte ou sa sixte, selon que l'une ou l'autre de ces deux dernières peut elle-même, selon son caractère modal, son rang dans l'échelle principale et sa marche, porter la quinte ou la sixte. Cette détermination faite, on exécutera la ponctuation indiquée pour le cas précédent, et l'on procédera comme il suit.

Digitized by Google

Premier contre-point. Clef d'alto ou à voix égales.

Dans la formation de ce premier contre-point nous aurons uniquement égard à la proximité et à la marche des consonnances.

A. Sous la première note, qui est la tonique elle-même, on ne peut placer que la tonique, attendu que toute basse doit commencer par cette note; elle doit être en unisson, parce que l'octave serait trop basse et descendrait trop hors de la portée.

B. La consonnance la plus proche est ici la tierce. Rien ne s'oppose à son admission.

C. Les consonnances les plus voisines sont la tierce et la quinte. Si le *mi* montait au *fa*, la quinte serait généralement préférable, ou du moins très-admissible; mais ici la tierce est la seule qui convienne.

D. Sous *ut*, la consonnance la plus proche qui se présente est la tierce *la*; mais comme les deux parties marcheraient en tierce par saut et par mouvement semblable, nous préférerons l'unisson par mouvement oblique, parce que l'*ut* qui va par saut de quarte au *fa* prend ici le caractère de dominante, et ne peut avoir pour basse qu'elle-même, ou sa sixte qui est ici beaucoup trop éloignée.

E. Ici trois consonnances se présentent, la tierce par mouvement semblable, la quinte mineure, et la sixte par mouvement contraire : toutes les trois sont légitimes, mais la sixte phrase mieux.

F. La sixte précédente tiendra en quinte.

G. Ici se présente la quinte donnant deux quintes de suite par mouvement semblable, et la tierce par mouvement contraire. Il n'y a point à hésiter.

H. Cette tierce tiendra en sixte.

I. La sixte passera à la tierce par mouvement contraire.

J. La tierce passera à la sixte par mouvement contraire.

K. La sixte tiendra en quinte par mouvement oblique.

L. La quinte ne descendra point à la quinte, mais pour terminer elle passera à la tierce, qui de là passera à l'unisson en M.

Observations sur les autres contre-points.

Ce second contre-point est fait d'après le même principe et les mêmes considérations que le premier. En conséquence, le *mi* a la sixte pour basse, parce qu'il est regardé comme dominante du mode de *la*. C'est d'après la même considération

Digitized by Google

que nous avons donné à ce *mi* dans le troisième contre-point l'octave précédée de la sixte et suivie de la tierce; la quinte mineure qui vient ensuite par mouvement semblable est admissible en style libre, et amène très-bien la tierce (ex. F). Cette tierce est suivie ex. G de l'unisson par mouvement contraire : on pourrait employer cet unisson en considérant le *ré* comme dominante du mode de *sol*. Le quatrième contre-point est le meilleur de tous. La distance des parties donne plus de liberté pour le mouvement : le passage de la tierce à la sixte en C D par mouvement contraire a de l'élégance; il en est de même de celui de la sixte à la tierce en D E. Ces deux successions sont d'un excellent effet.

Au moyen de ces explications, on conçoit parfaitement en quoi consiste le procédé qui a pour but de placer un contre-point au-dessus ou au-dessous d'un sujet, et avec quelque exercice on se mettra en état de le pratiquer. Parvenu à ce point, on remarquera sans doute l'analogie qui existe entre cette opération et celle par lesquelles on place une harmonie et une mélodie sur la basse, ou bien une basse avec son harmonie sous un chant, qui a fait la matière de la deuxième section du livre précédent, et l'on sera tenté de les confondre. Mais nous ferons observer au lecteur que l'objet n'est pas le même dans les deux cas.

En effet, dans le premier il s'agit, étant donné un sujet que l'on considère, soit comme basse, soit comme dessus, de reconnaître et d'assigner les diverses harmonies, soit supérieures, soit inférieures, soit intervalles, soit accords, qu'il comporte, sans avoir égard au nombre, à la coordination, ni à la configuration des parties, et dans la composition même des mélodies dont on forme, soit un chant sur la basse, soit une basse sur le chant, on déduit tout de la considération des propriétés harmoniques sans s'astreindre à aucune des conditions relatives aux formes, notamment à celles qui concernent le choix et la combinaison des valeurs.

Il n'en est pas de même du contre-point. Dans ce nouvel exercice, l'harmonie (soit intervalles, soit accords) étant censée préalablement déterminée, et le bloc harmonique étant ainsi préparé à l'avance, il s'agit d'en tirer les diverses figures, c'est-à-dire les parties en quelque nombre qu'elles soient, en donnant à chacune d'elles toutes les formes dont elles sont susceptibles, et d'abord celles qui naissent du mélange des diverses valeurs dans l'unité musicale de durée de temps. On voit par-là que le contre-point commence là où finit l'harmonie, tant générale qu'appliquée; que dans certains cas, notamment ceux d'une grande simplicité, tels que ceux que nous venons d'exposer, les deux méthodes paraissent coïncider et se former des

HARVARD UNIVERSITY

mêmes opérations; mais que, dans la réalité, elles diffèrent dans le principe, dans leur développement, dans leur but, et qu'en conséquence elles doivent, malgré ce qu'elles paraissent offrir de conformité, être étudiées séparément dans toute leur étendue, sans crainte de redite et de double emploi.

Ces explications étant bien comprises, on saisira facilement l'objet des caractères que nous allons présenter, et que nous recommandons à l'attention des lecteurs.

Exercices de contre-point simple en style sévère, tirés de l'ouvrage intitulé : Gradus ad Parnassum, *de* J.-J. Fux.

1° *Contre-point simple à deux voix.*

Ce contre-point a cinq espèces que nous avons précédemment décrites : nous allons les parcourir successivement.

Première espèce. Notes contre notes.

Nous allons faire l'application de cette première espèce de contre-point aux six thèmes fournis par les six espèces de l'échelle diatonique.

Seconde espèce de l'échelle, répondant aux premier et deuxième modes de l'église.

Fig. 2, Pl. 14, liv. 4, première section. Ce sujet, fort simple, est assez difficile à traiter régulièrement et correctivement.

Sujet dans la partie grave (voyez la portée du milieu). Le contre-point est dans la portée supérieure. L'auteur commence par la quinte, qui donne la dominante. Par-là le genre du mode est d'abord déterminé : cette quinte reste en tierce sous la troisième de l'échelle, qui est la seconde note du sujet; l'espèce du mode est alors entièrement déterminée. Sur la troisième note du sujet, deuxième de l'échelle modale, il place la tierce par mouvement semblable, et sur la quatrième du sujet, qui est la première de l'échelle, il place de nouveau la quinte, qui convient d'autant mieux ici, que le saut de quarte ascendante donne à cette note le caractère de dominante. Sur la note suivante du sujet (la première de la troisième case), qui est la quatrième de l'échelle

Digitized by Google

modale, il place la tierce par mouvement semblable. Cette tierce est majeure, conformément à la nature du premier et du second mode ecclésiastiques, et à l'état de modulation, car la sixième du sujet (la deuxième de la troisième case), peut être considérée, ou comme troisième corde de l'échelle du mode principal, ou comme tonique d'un mode transitoire. Dans les deux cas elle peut porter tierce; dans le second elle doit avoir quinte. Pour recevoir la tierce, qui est majeure, il eût fallu que la note précédente eût porté la tierce mineure; autrement on aurait deux tierces majeures de suite, qui établiraient une fausse relation du premier degré. Il ne reste donc que la quinte ou la sixte : les modernes préféreraient ici cette dernière; l'auteur a préféré la quinte, plus conforme aux habitudes chorales, malgré l'apparence de fausse relation que fait naître la tierce majeure qui précède. La quinte reste en tierce sur la septième note du sujet (la première de la quatrième case) qui monte de tierce, et qui eût été également bien amenée par la sixte. La note suivante (la deuxième de la quatrième case), quatrième de l'échelle, reçoit la tierce majeure d'autant mieux motivée ici, que cette tierce monte à la première de l'échelle qui fait sixte sur la troisième de l'échelle, neuvième du sujet (la quatrième de la cinquième case). Cette sixte est suivie d'une autre sixte majeure qui termine en octave.

On remarquera que ces trois dernières notes forment une terminaison obligatoire qui est d'usage et de style.

Sujet dans la partie supérieure, contre-point au grave, (même *fig.*). Le sujet est toujours au milieu le contre-point dans la partie inférieure. Ce contre-point commence ici par l'octave, attendu que le sujet commence par la tonique. La succession des consonnances y est bien entendue sous le rapport de la phrase et du mouvement. La mélodie paraît raboteuse de la sixième à la neuvième note inclusivement. Mais il faut considérer 1° que, tant par rapport à la phrase qu'à l'enchaînement des consonnances, il est à peu près impossible de faire même autre chose, loin de pouvoir faire mieux; 2° que le saut de quinte de la quatrième case, qui rend ce passage baroque en apparence, est l'équivalent du saut de quarte figuré en points noirs, qui n'a rien que de très-naturel, et auquel on a été obligé de le substituer à cause de l'étendue des voix (1).

(1) Et pour éviter la quinte cachée par mouvement semblable. AD.

Digitized by Google

Troisième espèce de l'échelle (1).

Sujet dans la basse, *fig.* 4, *a*, Pl. 14, liv. 4, deuxième section : dans le dessus, *fig.* 4, *b ib.*

Ces deux contre-points sont très-bien faits, et il est inutile de chercher à mieux faire, sinon pour s'exercer.

Quatrième espèce de l'échelle (2).

Sujet dans la basse, *fig.* 4, *a*, Pl. 15, liv. 4, deuxième section ; dans le dessus, *fig.* 5 et 6, *ib.*

Dans le premier de ces exemples, la phrase III demanderait la sixte ; l'auteur a préféré la tierce, qui donne plus de vivacité au chant. Le passage de la tierce à l'octave par mouvement contraire sur III-IV est de peu d'effet : il semble que l'on eût mieux fait de conserver la quinte. On voit de III à IV trois tierces de suite, le passage de la quinte à la tierce par mouvement semblable ; les deux parties procédant par saut ont également pour motif d'animer le chant. La phrase demandait la sixte.

Dans l'exemple *b*, le sujet est pendant quatre mesures au-dessous de la basse, et en remplit la fonction : il formerait dessus en le transportant une octave plus haut.

Cinquième espèce de l'échelle.

Fig. 6, *a*, *b*, Pl. 15, liv. 4, deuxième section. L'exemple *a*, où le sujet est dans la basse, est excellent d'un bout à l'autre. Dans l'exemple *b*, où le sujet est au-dessus, la terminaison offre deux fois de suite le même chant dans la basse sur K L et M N, ce que l'on pourrait critiquer dans toute autre place.

Sixième espèce de l'échelle (3).

Fig. 5, *a*, *b*, Pl. 15, liv. 4, deuxième section. Dans le premier exemple, où le sujet est dans la basse, on voit le passage d'une tierce à la sixte par mouvement semblable, où les deux parties sautent en même temps d'un intervalle plus grand que la tierce mineure : ce que des critiques pourraient désapprouver comme contraire à la règle, que dans le

(1) Cette espèce correspond aux troisième et quatrième modes ecclésiastiques. AD.

(2) Elle correspond aux cinquième et sixième modes du plain-chant. AD.

(3) Septième et huitième modes. AD.

Digitized by Google

mouvement semblable les deux parties ne doivent jamais procéder ensemble par un saut plus grand que la tierce mineure. La terminaison donne lieu à une observation semblable à celle de l'article précédent.

Soit par oubli, soit par quelque autre motif, l'auteur n'a point traité la première espèce de l'échelle (celle d'*ut* en *ut*). Nous invitons le lecteur à essayer d'y suppléer (1).

Après avoir étudié avec soin ces exemples et s'en être bien pénétré, le lecteur n'a rien de mieux à faire que de s'exercer sur les mêmes thèmes, conformément au procédé que nous lui avons expliqué en tête de cet article. Nous allons maintenant passer à la seconde espèce du contre-point simple à deux voix.

Contre-point simple à deux voix, seconde espèce : deux notes contre une.

Avant de donner des exemples de cette espèce de contre-point, il est nécessaire d'en bien faire connaître la nature et l'objet.

L'objet de cette espèce de contre-point est d'apprendre à placer contre une seule note du sujet deux autres notes, dont la première doit être consonnante; la seconde peut être consonnante ou dissonnante, selon les conditions que nous allons exposer.

On suppose d'abord, par la pensée, que la note du sujet est coupée en deux parties égales, ce qui peut arriver de deux manières : 1° si la note conserve toujours la valeur d'un temps frappé, mesure allabreve ; 2° si l'on suppose qu'elle équivaut à une mesure à deux temps, l'un frappé, l'autre levé. La première manière est la seule qui convienne au style sévère, puisque ce style n'admet que la mesure à un temps.

Cela posé, la note placée dans la première partie du temps doit toujours être consonnante si elle va par saut ; mais elle pourra être dissonnante si elle remplit le vide entre deux consonnantes, comme on le voit sur la deuxième note (*fa*)

(1) Fux, qui avait établi son traité sur les modes ecclésiastiques généralement admis, n'avait point donné place aux deux espèces de l'échelle de *la* en *la* et d'*ut* en *ut*. Dans le système de Zarlino, le mode d'*ut* en *ut* est la première espèce de l'échelle, et le mode de *la* en *la* est la septième espèce. Dans l'usage généralement adopté, on rapporte l'échelle de *la* aux premier et second modes du plain-chant, et celle d'*ut* aux cinquième et sixième. On trouvera des contrepoints sur ces modes, *fig.* 6 et 7, Pl. 15. Je crois que Choron a tiré ces exemples de Zarlino. AD.

Digitized by Google

du sujet de l'exemple 8. La première note du contre-point est la tierce *la* ; la deuxième est le *si*, qui [illegible]plit l'intervalle de la tierce *la* à la sixte *ut* de la troisièm[illegible] note.

Avant de procéder à la composition du contre-point, il faut connaître quelques pratiques d'usage : l'une regarde le commencement du contre-point, et elle consiste à placer sur la première partie de la première note une demi-pause, à ne faire commencer le contre-point que sur la seconde moitié de la première note du sujet. *Voy. fig.* 9.

L'autre prescription regarde la terminaison du contre-point, qui, en supposant que le sujet termine par une seconde, doit dans le dessus donner la quinte, suivie de la sixte montant à l'octave. *Voy. fig.* 8, mesure V, et dans la basse la quinte suivie de la tierce montant à l'unisson, même *fig.*

Les consonnances placées au frappé sont, quant à leur choix et leur succession, soumises en cette espèce aux mêmes règles que dans le contre-point de note contre note. On se rappelle (liv. 3, première section) que dans la diminution le saut de tierce ne sauve ni les deux quintes ni les deux octaves, qui ne peuvent être sauvées par un saut moindre que celui de quarte.

Le procédé à suivre pour composer cette sorte de contre point consiste à imaginer un contre-point de notes contre notes, dans lequel on partage par la pensée chaque note en deux parties égales. Dans la première partie on laisse la consonnance voulue par la condition du contre-point ; et dans la seconde on place une des autres consonnances que comporte la circonstance, comme on voit *fig.* 8, première mesure, ou bien l'on intercale, s'il y a lieu, une dissonnance de passage qui forme liaison, comme on voit dans la seconde mesure du même exemple.

Ceci bien entendu, on comprendra facilement comment ont pu être formés les exemples de ce genre de contre-point que nous plaçons sous les yeux du lecteur (*fig.* 8, 13, Pl. 15 et 16, liv. 3, deuxième section). Voici quelques observations relatives à ces exemples.

Dans l'exemple *fig.* 9, au contre-point supérieur, on va par mouvement semblable de la sixte première note de la troisième mesure, à la quinte, première note de la quatrième mesure ; le saut de ces deux mesures sauve toute apparence de faute.

Voyez, exemple 8, dans le contre-point supérieur de la quatrième à la cinquième mesure, deux quintes par mouvement semblable sauvées par le saut de quarte.

Remarquez dans l'exemple 9, au contre-point inférieur, [illegible] sixte au lieu de la quinte dans l'avant-dernière mesure, [illegible]ce que la quinte eût été mineure.

Digitized by Google

Remarquez, *fig.* 10, le bémol qui intervient fréquemment sur la quatrième corde pour rectifier la conformation de l'échelle.

Dans la *fig.* 12, le contre-point supérieur offre une mélodie un peu baroque, mais il est difficile de faire mieux pour être correct d'harmonie.

Le contre-point de trois notes contre une se fait d'après les mêmes principes : nous croyons inutile d'en donner des exemples.

Contre-point simple à deux voix. Troisième espèce, quatre notes contre une.

La troisième espèce de contre-point est celle de quatre notes contre une ; elle se réalise en contre-point sévère par quatre semi-minimes ou noires contre une semi brève ou ronde. Il faut d'abord remarquer que, s'il arrive que cinq semi-minimes se suivent en montant ou en descendant diatoniquement, la première et la troisième doivent être consonnantes, la deuxième et la quatrième parties peuvent être dissonnantes, exemple :

{ la sol fa mi | ré ou ut ré mi fa | sol
{ la | si ut | si.

Si la deuxième et la quatrième sont consonnantes, la troisième pourra être dissonnante, exemple :

{ mi ré ut si | ut ||
{ sol | fa mi ré ut ||

Ce qui équivaut à :

mi ré — si | ou | ut
sol | | fa mi — ut |

Sinon que la dissonnance remplit le saut de tierce, en sorte qu'elle est regardée comme une diminution de la tierce.

Voici encore une disposition usitée, dans laquelle la seconde note dissonnante passe par saut sur une consonnance, exemple :

{ ré *ut* la si | ut || ou { ut | si
{ ré | ut || { la *sol* mi fa | sol

au lieu de :

ré si la si | ut ou { ut fa mi fa | si
ré | ut. { la | sol.

Digitized by Google

C'est ce que l'on appelle note changée, sur laquelle on pratique la diminution suivante :

ré *ut* *si* la si | ut ou ut | si
ré | ut la *sol* *fa* mi fa | sol.

En supposant que le sujet finisse par une seconde descendante en *ré ut*, le contre-point supérieur doit finir par la terminaison suivante :

fa sol la si | ut ou ré ut la si | ut
ré | ut ré | ut.

Et le contre-point inférieur par celle-ci :

ré sol la si ut.
si

Le procédé pour composer cette espèce de contre-point est analogue à celui que l'on suit pour la deuxième. On recommande de ne pas le faire trop sautant, de ne point donner aux groupes de notes l'aspect d'arpéges et de diminutions prises dans l'harmonie, mais de faire en sorte qu'elles procèdent diatoniquement, sans embrasser consécutivement une trop grande étendue. Il serait à désirer que cette étendue n'excédât jamais la neuvième. Il faut éviter qu'elle forme une septième majeure ; il vaut mieux, en ce cas, qu'elle monte à l'octave.

On voit, *fig.* 14, 15, 16, Pl. 16, liv. IV, première section, des exemples de ce contre-point sur les trois premiers thèmes traités précédemment. On voit dans la troisième mesure du premier sujet, *fig.* 14, un exemple de note changée dans le contre-point supérieur Dans la *fig.* 15, on voit de la première à la deuxième note, de la quatrième à la cinquième mesure du contre-point supérieur, une suite d'octaves corrigées par le saut de sixte. Remarquez dans les mêmes figures la terminaison étrange du contre-point inférieur. Remarquez, *fig.* 16, que, sur les cinquième et sixième notes du sujet, le contre-point inférieur passe au-dessous du sujet. Cela est inévitable quand le sujet descend beaucoup.

Le lecteur s'exercera sur ces thèmes et sur ceux que nous lui avons indiqués précédemment.

Contre-point simple à deux voix.—Quatrième espèce. Notes syncopées.

Cette espèce est ainsi nommée parce que le contre-point s'y forme de notes syncopées, tant consonnantes que dissonnantes, comme on le voit *fig.* 17 et suivantes.

Digitized by Google

En ce qui regarde la préparation et la résolution des dissonnances, nous renvoyons à la première section du livre précédent, chap. Ier. Nous devons nous borner ici à faire connaître quelles sont celles de ces dissonnances qui conviennent au style sévère. On distingue à cet égard deux cas : celui où le contre-point est dans le dessus, et celui où il est dans la basse. Les dissonnances qui conviennent dans le premier cas sont la quarte, la septième et la neuvième, préparées de diverses manières, et résolues en descendant diatoniquement ; dans le second on emploie la seconde, la quarte, préparées et résolues comme il vient d'être dit. La septième, dans la basse, ne s'emploie pas en style sévère. Ce style n'admet pas non plus les dissonnances qui se résoudraient en montant, ou par saut, tant en montant qu'en descendant.

Le procédé, pour composer cette espèce, consiste essentiellement à faire un contre-point simple de la première espèce ou de la seconde, et à pratiquer des retards sur celles des notes qui en sont susceptibles ; c'est ce que fait voir la comparaison des *figures* 17, *a* et *b*. On voit qu'en supprimant les retards du premier exemple, on obtient le second, qui est un contre-point de la première espèce. On remarquera seulement que la liaison donne la facilité d'employer des successions de consonnances, qui, sans cette modification, seraient peu légitimes. L'expérience et la pratique peuvent seules rendre le lecteur habile en cet exercice. On voit (*fig.* 18 et 19, Pl. 16, liv. 3, première section) deux autres exemples de la même espèce de contre-point. Le lecteur devra s'exercer à composer d'autres contre-points, tant sur ces thèmes que sur les autres que nous lui avons proposés.

Contre-point simple à deux voix. — Cinquième espèce : contre-point fleuri.

Cette cinquième espèce est un mélange de toutes les précédentes ; on l'appelle contre-point fleuri, parce qu'elle a plus d'agrément et de variété que toutes les autres. Pour donner plus de vivacité à la mélodie, on y introduit, surtout autour des dissonnances, une diminution ou périelèse dont on voit un exemple dans le contre-point supérieur, sur la huitième mesure du sujet, *fig.* 20, Pl. 17.

Le procédé pour composer le contre-point est, d'après sa nature, un mélange des procédés employés pour la composition des autres. On en voit des exemples *fig.* 20, 21, 22, 23, 24, 25, Pl. 17 et 18, liv. 3, première section. Le lecteur devra s'exercer à faire des contre-points de la même es-

péce sur ces mêmes thèmes, et autres à son choix. Lorsqu'il aura acquis quelque habileté en cet exercice, il aura à s'occuper du contre-point simple à trois voix.

Contre-point simple à trois voix.

Le contre-point simple à trois voix admet les mêmes espèces que le contre-point à deux voix. Nous allons les étudier successivement.

Première espéce. — *Notes contre notes.*

La régle fondamentale, pour la composition de cette espèce de contre-point, est de placer sur toutes les notes de la basse l'accord de tierce et quinte, à moins que quelque raison ne s'y oppose.

La raison qui peut s'opposer à l'emploi de la tierce et de la quinte sur toutes les notes de la basse est l'élégance du chant des parties, qui oblige quelquefois à mettre la sixte ou l'octave au lieu de la quinte, comme on peut le voir par les exemples (*fig.* 26, *a*, *b*, Pl. 18, liv. 4, première section). Dans le premier de ces exemples, où les deux parties supérieures descendent diatoniquement par mouvement contraire avec la basse, la seconde note de la basse est privée de sa quinte. Si, pour obtenir cette quinte, on fait faire à la partie du milieu un saut, comme on le voit ex. *b*, on aura l'harmonie plus complète; mais la partie sera moins chantante, plus difficile à exécuter, et l'on perdra du côté de l'exécution ce que l'on aura gagné du côté de la composition.

Ajoutez à cela que l'on perdra, dans une des mesures suivantes, la plénitude d'harmonie que l'on aura dans une des mesures précédentes. En général, on doit regarder comme impossible d'obtenir, dans tout le cours de la composition, l'harmonie complète à trois parties, sans faire des fautes contre la succession des intervalles; cela est même impossible à quatre parties, et il en faut au moins cinq pour obtenir constamment cette plénitude, qui, à tout bien prendre, n'est pas un avantage que l'on doive beaucoup rechercher (1).

Une composition, dans laquelle trois parties marchent ensemble durant tout le cours du morceau, est totalement défectueuse; car, dans la composition à trois et un plus grand nombre de voix, il faut toujours éviter que toutes

(1) Ce n'est que dans la pure harmonie chorale que cette plénitude dans les accords peut être d'un grand avantage. Ap.

Digitized by Google

les parties marchent à la fois par mouvement semblable.

Maintenant il nous reste à expliquer le procédé que l'on doit suivre pour composer à trois, et généralement à plus de deux parties, procédé sur lequel on ne trouve point de détails dans les divers auteurs qui ont écrit sur cet objet.

Ce procédé est de deux sortes : l'un consiste à composer toutes les parties à la fois, l'autre à les composer successivement. Dans le premier, que l'on pourrait appeler harmonique ou symplastique, toutes les parties sont intégrantes et également nécessaires; dans le second, que l'on pourrait appeler mélodique ou métaplastique, elles sont additionnelles, et ont chacune une importance proportionnée au rang selon lequel elles entrent dans la composition.

Dans le premier procédé, on commence par arrêter la basse; puis, ayant chiffré cette basse mentalement ou par écrit, on distribue entre les parties les sons des accords qu'elle doit porter, en les menant toutes de front d'accord en accord, conformément aux lois combinées du placement, du redoublement et de la succession des intervalles. Dans ce procédé, le sujet fournit d'avance un des intervalles de chaque accord.

Dans le second, le sujet étant donné, on forme d'abord dans toute son étendue une seconde partie qui forme le duo, soit au-dessus, soit au-dessous, selon les conditions de la question. Ces deux premières parties étant achevées, on en introduit une troisième, soit au-dessus, soit au milieu, soit au-dessous des deux premières; laquelle forme le trio parfait. A ces trois parties on en ajoute de la même manière une quatrième, une cinquième, etc., enfin tel nombre que l'on juge convenable.

On voit par cet exposé que, dans le premier procédé, la composition peut être effectivement regardée comme une succession d'accords, établie cependant sur une partie principale, qui est la *donnée*, et qui est faite ou présumée faite d'après les lois de la mélodie; que, dans le second, la composition résulte réellement de l'assemblage de plusieurs mélodies puisées dans une harmonie déterminée par une première et principale mélodie.

Ce rapprochement des deux procédés usités dans l'acte de la composition est propre à jeter une vive lumière sur la question de l'importance et de l'influence de l'harmonie et de la mélodie dans la musique; mais ce n'est point là notre objet, et nous ne croyons pas devoir nous arrêter à cette discussion.

Le procédé que nous avons décrit en second lieu était le

Digitized by Google

seul employé par les anciens ; l'autre est plus familier aux modernes. C'est celui que l'auteur semble avoir suivi, quoiqu'il ne s'explique pas à ce sujet. Comme le procédé des parties successives demanderait une explication particulière qui interromprait l'exposition que nous poursuivons en ce moment, nous remettons à en traiter à la fin de ce chapitre.

Dans la composition à plusieurs parties, et d'abord à trois, le sujet peut occuper trois positions principales, la basse, le dessus et l'une quelconque des parties moyennes. L'ordre naturel pour le traitement de ces divers cas est celui dans lequel nous venons de les énumérer. Néanmoins l'auteur les a parcourus dans cet ordre, le dessus, le milieu, la basse. Nous le suivrons dans l'examen des exemples qu'il propose.

Première espèce de l'échelle. Sujet dans le dessus (*fig.* 27, *a*, *b*, *c*, Pl. 18 (liv. 4, première section). — Dans la composition à trois voix, on observe généralement, quant à la succession des consonnances, les règles du duo entre le dessus et la basse : cependant, exemple 27 de la septième à la huitième note, on voit le passage de la tierce à la quinte par mouvement semblable, qui ne pourrait être évité que par une mauvaise disposition des parties.

Sujet dans la partie du milieu (*fig.* 27, *b*, *ib.*). — Cet exemple fait voir, sur la neuvième note, l'octave par rapprochement entre le dessus et la basse. Il eût été possible de placer au-dessus la quinte *la*, mais le chant eût été moins naturel. Cette observation est importante ; elle fait voir à quel point les bons auteurs préfèrent à l'effet harmonique la marche mélodique des parties.

Sujet dans la basse (*fig.* 27, *c*, *ib.*). — On remarquera dans cet exemple la terminaison en quinte dans la partie intermédiaire, terminaison que l'auteur a préférée à celle de la tierce, attendu que la tierce mineure n'a point assez d'énergie pour finir, et que la tierce majeure est étrangère au mode,

Deuxième espèce de l'échelle. Sujet au-dessus, *fig.* 28, *a*, *b*, *c* (Pl. 19, liv. 4, première section), *a*. — On remarquera dans cet exemple la tierce majeure en terminaison au lieu de la quinte.

Troisième espèce, *fig.* 29, *a*, *b*, *c*, *ib.*

Quatrième espèce, *fig.* 30, *a*, *b*, *c* (Pl. 19 et 20, liv. 4, première section).

Cinquième espèce, *fig.* 31, *a*, *b*, *c*, *ib.*

Sixième espèce, *fig.* 32, *a*, *b*, *ib.*

Tels sont les exemples de l'espèce de contre-point simple de note contre note à trois voix, sur laquelle nous ferons seulement une observation assez importante : c'est qu'en beau-

Digitized by Google

coup de cas le chant donné, auquel il n'est permis de rien changer, forme un obstacle à ce que l'harmonie soit complète. Nous nous bornerons à en citer un exemple (*Voir fig* 28, *b* (Pl. 19). Sur la troisième note du contre-point, la basse porte octave et tierce. L'octave est fournie ici par le sujet, auquel il n'est pas possible de faire de changement. Sans cette considération, on placerait la quinte au lieu de l'octave ; ce qui donnerait une harmonie plus pleine.

Le lecteur doit étudier ces exemples avec soin, en observant, mesure par mesure, de quelles consonnances ils sont formés, et comment ces consonnances se succèdent. Il s'exercera ensuite à en faire de semblables, soit sur les mêmes thèmes, soit sur d'autres, à son choix ; et, après s'y être suffisamment exercé, il passera à l'étude de la seconde espèce.

Contre-point simple à trois voix. Deuxième espèce.

Ce contre-point consiste, soit dans un contre-point à deux voix de la première espèce, auquel on ajoute une partie en contre-point de la seconde, soit dans un contre-point à deux voix de la seconde espèce, auquel on ajoute une partie en contre-point de la seconde. Il se fait donc par le procédé réuni des deux espèces.

Il faut se rappeler ici tout ce qui a été dit sur le contre-point de la seconde espèce à deux voix, parce que cela trouve ici son application. On remarquera seulement qu'à raison de l'adjonction de la troisième partie le saut de tierce peut sauver les deux quintes entre la partie intermédiaire et l'un des extrêmes, comme on le voit ici :

a		mi
la	fa	sol
5		5
ré		ut

Voyez, fig. 33, *a*, *b*, *c*, Pl. 20 et 21, liv. 4, première section, l'exemple de la première espèce de l'échelle, traitée en cette seconde espèce de contre-point à trois voix. Remarquez que dans les exemples *b*, *c*, la position du thème est la même, et qu'il n'y a de changé que celle du contre-point qui ex. *b* est dans le dessus, et ex. *c* dans la basse.

On remarquera aussi que, dans ce dernier exemple, la terminaison se fait par une ligature pour avoir une meilleure harmonie ; car, en mettant le *la* à la basse en place du *ré* sur la première partie du temps, il eût fallu laisser le *la* au-dessus en place du *sol*, ce qui eût donné une harmonie très-vide.

Digitized by Google

On remarquera aussi la tierce majeure qui termine : le contre-point sévère a horreur de la tierce mineure nue dans les terminaisons.

Fig. 34, *a*, *b*, *c*. (*ib.*) le deuxième thème.

Fig. 35, *a*, *b*, *c*. (*ib.*) le troisième thème.

Le lecteur analysera ces exemples, et s'exercera à en faire de semblables sur les autres thèmes restants ; puis il passera à la troisième espèce.

Contre-point simple à trois voix. Troisième espèce.

Cette espèce ne donne lieu à aucune autre observation que la précédente, vu que ce contre-point consiste en deux parties de notes contre notes, et une partie de quatre notes contre une. Il importe peu dans quel ordre elles ont été composées.

On voit, *fig.* 36, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, Pl. 22, liv. 4, première section, cinq exemples de cette espèce de contre-point qui offrent différentes positions du sujet et du contre-point : dans le dernier de ces exemples, une des parties appartient au contre-point de la seconde espèce.

C'est le thème de la seconde espèce de l'échelle qui sert de sujet dans ces cinq exemples ; le lecteur devra essayer d'en composer de semblables sur les autres thèmes que nous lui avons précédemment proposés.

Contre-point à trois voix. Quatrième espèce.

Cette espèce est on ne peut plus importante, parce que l'on y apprend ce que l'on doit ajouter aux dissonnances pour les accompagner et leur donner tout leur effet. Le principe de cette disposition consiste à former la troisième partie des mêmes consonnances, que l'on y placerait pour compléter l'harmonie, si la dissonnance n'y existait pas. *Voy. fig.* 37, *a*, *b*, Pl. 23, liv. 4, première section, pour les dissonnances dans la partie supérieure, et *fig.* 37, *c*, *d*, pour les dissonnances dans la partie inférieure.

En examinant ces exemples, on voit que les dissonnances de l'exemple *b* proviennent du retard des consonnances de la partie du milieu dans l'exemple *a* : et que les dissonnances de la basse dans l'exemple *c* proviennent du retard des consonnances de l'exemple *d*. On remarquera, dans ces deux derniers exemples, que les dissonnances ont la propriété de sauver les deux quintes, qui dans cette disposition naîtraient de leur suppression, comme on le voit dans l'exemple *d*.

Digitized by Google

Cependant la neuvième ne sauve pas les deux octaves. Exemple :

ré	ré	ut
8	9	8
ré		ut.

De même que la sixte ne sauve pas les deux quintes. Exemple :

la	la	sol
5	6	6
ré		ut.

On voit ici, *fig.* 38, 39, 40, Pl. 23, 24, liv. 4, première section, les trois premiers thèmes placés successivement dans les différentes parties traitées en ligatures. Remarquez *fig.* 38, *a*, (deuxième case) une disposition artificieuse ; le *ré* dessus la quinte de la basse forme sur le *mi* du ténor une septième préparée par la sixte, et résolue sur la sixte qui forme quarte sur la basse ; cette quarte reste à son tour en quarte sur la note suivante : cette disposition est une conséquence de la forme de la basse qui fait une tenue sur le même degré ; toutes les fois qu'une tenue de ce genre a lieu, on peut former l'harmonie de pures dissonnances, comme on le voit *fig.* 38, *d*.

Remarquez encore, *fig.* 38, *a* (*ib.*), sur la sixième note de la basse, une septième accompagnée de l'octave au lieu de la tierce, disposition commandée par la teneur du sujet, auquel on ne peut faire aucune attention.

Remarquez, *fig.* 38, *c* (*ib.*), que la basse se tait durant la première mesure. On aurait pu, le ténor restant tel qu'il est dans cet exemple, placer la basse en tierce au-dessus en syncope. Exemple :

Bas.	—	fa	fa
Tén.	ré		

Le reste comme dans la figure : ce croisement des parties peut avoir lieu entre des voix de même genre.

Dans l'exemple 40, *c*, on peut ne faire entrer l'alto qu'à la seconde mesure, et placer une pause dans les premières. Par-là on évitera les quintes couvertes qui sont entre cette partie et le dessus.

Le lecteur, après avoir analysé tous ces exemples, devra s'exercer à composer des contre-points de la même espèce sur les autres thèmes.

Digitized by Google

Contre-point simple à trois voix. Cinquième espèce.

Le contre-point fleuri à trois voix ne diffère de celui à deux voix que par l'adjonction d'une troisième partie, en contre-point simple ou bien de la seconde, ou de la quatrième espèce. *Voy.*, *fig.* 41 et 42, *a*, *b*, *c*, Pl 24 et 25, liv. 4, première section, les exemples de ce contre-point.

Analysez ces exemples, et traitez de la même manière les autres thèmes proposés.

Contre-point simple à quatre voix.

Puisque le trio renferme l'harmonie complète, le quatuor ne peut se former que par la répétition de l'un des sons du trio. Nous avons fait voir au livre 3, première section, l'ordre dans lequel se font ces redoublements, les exercices suivants feront voir comment on les met en œuvre.

On doit concevoir que dans ce contre-point on relâche beaucoup de la rigueur des règles pour le mouvement des consonnances, surtout entre les parties moyennes où ces règles n'ont pour ainsi dire point d'application.

Ce contre-point, ainsi que les précédents, admet les cinq espèces.

Première espèce. Notes contre notes.

On voit *fig.* 43, 44 et 45, Pl. 26 et 27, liv. 4, première section. Les exemples 43, *a*, *b*, *c*, *d*, sont relatifs au premier thème, qui appartient à la seconde espèce de l'échelle : le sujet y est placé successivement dans les quatre positions.

C'est dans la composition à quatre parties que l'on commence à voir clairement l'application des principes sur l'étaiement des consonnances. Pour que l'harmonie ne produise pas un remplissage sourd et confus, il faut espacer les parties graves et rapprocher les parties supérieures. *Voyez*, *fig.* 43, *a*, l'application de ce précepte. Sur la première note du sujet les parties procèdent par quinte, quarte et tierce. Exemple :

fa — 3
ré — 4
la —
ré — 5

Cette disposition est bien sonnante. Sur la seconde, la disposition est moins avantageuse, mais elle est commandée par ce qui précède et ce qui suit Supposons en effet que le *la* fût resté au ténor sur la deuxième note, il eût fallu sur la

Digitized by Google

troisième qu'il passât à l'*ut* octave de la basse pour éviter les deux quintes. Que fût alors devenu le *la* du dessus ? On eût été obligé de laisser le *fa*, qui eût redoublé le sujet en unisson (ce qu'il faut éviter), pour monter ensuite au *sol*. Tout le reste du contre-point eût été dérangé. Dans la disposition adoptée, la deuxième mesure amène très-bien la troisième qui offre une distribution excellente et d'un très-bel effet. En continuant cet examen on reconnaîtra que tout ce contre-point est on ne peut mieux arrangé d'un bout à l'autre, et d'un excellent effet.

Dans l'exemple 43, *b* (*ib.*), les tierces sont au grave dans les deux premières mesures, par l'effet de la disposition du sujet. Mais à la troisième mesure la distribution s'améliore et se maintient jusqu'à la fin. Après avoir ainsi étudié ces exemples, et s'être exercé sur les autres thèmes, le lecteur pourra passer à la seconde espèce.

Contre-point simple à quatre voix. Deuxième espèce. Deux notes contre une.

A mesure que le nombre des parties augmente, il devient de plus en plus difficile d'introduire les diminutions ; mais c'est un exercice utile qu'il faut suivre avec persévérance. On voit, exemple 46, *a*, *b*, *c*, *d*, Pl. 27 et 28, liv. 4, première section, le premier thème dans les quatre positions ; le lecteur devra s'exercer sur ce thème et les cinq autres.

Troisième espèce. Deux notes contre une.

Les exemples de cette espèce se voient *fig.* 47 et 48, Pl. 28 et 29, liv. 4, première section.

Dans cette espèce on a généralement attention de redoubler les consonnances placées au frappé dans la partie de contre-point, parce que ces notes étant fort rapides sont d'un effet totalement nul pour l'harmonie, et que cette partie ne sert que pour le dessin. C'est d'après cela que l'on voit, *fig.* 47, *a*, Pl. 28, *ib*, la tierce redoublée entre le dessus et le ténor.

Quatrième espèces. Syncopes.

Cette espèce se fait à quatre voix sur le même principe qu'à trois voix, c'est-à-dire en donnant les mêmes consonnances que si la dissonnance n'existait pas. Il est évident que le redoublement doit porter sur les consonnances autres que celles qui sont remplacées par la dissonnance. *Voy fig.* 49, *a*, *b*, *c*, *d*, Pl. 30, 31, liv. 4, première section.

Digitized by Google

Cinquième espèce. Contre-point fleuri.

Même observation sur cette espèce, dont on voit les exemples *fig.* 50, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, Pl. 31 et 32, liv. 4, première section.

Le dernier de ces exemples mérite une attention particulière, à cause du mélange de toutes les espèces de contre-points. La basse qui renferme le sujet appartient à la première espéce, le dessus à la seconde, l'alto à la troisiéme et le ténor à la quatriéme; le mélange de ces espèces tient lieu de la cinquième, qui n'y est pas en substance.

Le lecteur devra s'exercer sur les autres thémes.

Ici se termine tout ce qui regarde l'enseignement du contre-point simple, à deux, trois et quatre parties, dans les cinq espéces résultant du mélange des figures. Le lecteur, qui se sera suffisamment exercé dans ce genre de composition, en acquerra une parfaite intelligence; mais, pour compléter son instruction en cette partie, il me reste à lui parler de deux objets que j'ai précédemment indiqués.

Le premier est le contre-point sur un sujet diminué.

Le second sa composition spéciale à parties additionnelles.

J'en vais traiter successivement en peu de mots.

Contre-point sur un sujet diminué.

Dans tous les exercices précédents nous avons pris pour thémes des traits de plain-chant formés de notes égales en durée. Nous avons eu en vue la simplicité et la facilité de l'enseignement. Ce contre-point est même utile pour l'usage, puisqu'à l'église on fait encore, et l'on fera même probablement encore fort longtemps, usage du genre de contre-point; mais il arrive fort souvent que l'on contrepointise sur des thémes diminués, quoique de style sévère. On doit même dire que, hors les études de contre-point et le cas où l'on est obligé de travailler sur un chant d'église, toute la composition se fait sur des thémes de contre-point fleuri. Le lecteur qui ne s'y serait point exercé, ou qui n'en aurait pas vu d'exemples, pourrait être fort mal à son aise; nous croyons donc devoir le prévenir à ce sujet, d'autant que par la suite nous n'aurons plus que des thémes de ce genre à lui proposer.

Les deux exemples que je place ici de ce genre de composition sont tirés des *Istituzioni armoniche* de Zarlino : le premier est un duo d'Adrien de Willaert, son maître; le second est de fantaisie, et paraît être de sa composition. *Voy.* fig. 51 et 52, Pl. 33, 34, liv. 4, première section.

Digitized by Google

Le thème peut être pris pour dessus ou pour basse ; dans ces deux exemples il est au dessus. L'auteur ne donne ni régles ni procédés pour la composition des contre-points ; voici quelques observations que nous croyons propres à éclairer le lecteur et à lui faciliter cet exercice.

Dans cette circonstance on ne s'abstient d'aucune espéce particulière de contre-point, et à moins de cause particuliére on se rapproche de l'espèce à laquelle le sujet semble appartenir dans ses différentes parties. Cette première observation faite, on fait spécialement attention aux notes placées au frappé de la mesure dans le sujet, et c'est sur ces notes que l'on régle pour décider l'accompagnement, c'est-à-dire les notes qui font harmonie consonnante ; quant aux notes de passage et aux dissonnances, on les introduit selon les règles et les procédés exposés précédemment, en suivant les indications fournies par le sujet, et les intentions particulières, d'aprés lesquelles l'accompagnement est composé.

Considérations sur les deux méthodes suivies dans la composition à plusieurs parties, et spécialement sur celle des parties additionnelles.

Dans le deuxième paragraphe de cette section, en traitant de la composition à trois voix, et généralement à plusieurs parties, nous avons annoncé qu'il existait, pour la formation des parties, deux procédés différents et en quelque sorte opposés ; l'un, par lequel on forme les diverses parties l'une aprés l'autre et successivement, et que nous avons nommé procédé mélodique ou métaplastique (*a*) ; l'autre, par lequel on les forme toutes à la fois, et que nous avons nommé procédé harmonique ou symplastique (*b*). Les compositions jouissent de propriétés différentes, selon qu'elles ont été créées suivant l'un ou l'autre de ces procédés. Celles qui ont été faites par le premier procédé possédent cet avantage usité dans bien des cas, de pouvoir être à volonté exécutées à divers nombre de parties, en les employant selon l'ordre de leur composition, et de donner l'effet harmonique dû à ce nombre, tandis que celles qui sont faites selon l'autre procédé exigent, pour produire leur effet, le concours de toutes les parties. Il existe donc entre les deux procédés, tant par rapport au principe que par rapport au résultat, une diffé-

(*a*) De deux mots grecs : πλάττειν, former, et la particule μετα, après, métaplastique formant l'*un* après l'*autre*.

(*b*) Du même πλάττειν, et de la part, συν, ensemble, à la fois.

Digitized by Google

rence essentielle à raison de laquelle il convient de les étudier séparément.

Soit donné un thème tel que celui que l'on voit *fig.* 53, Pl. 35 (liv. 4, prémière section), sur lequel il soit proposé de composer à quatre parties. Pour plus de simplicité, supposons ce thème placé dans la basse, et essayons d'abord de composer à parties additionnelles.

Ayant chiffré la basse, comme on le voit *fig.* 53, ce qui peut également se faire simplement par la pensée, on composera d'abord le dessus en cherchant à le former des notes les plus harmonieuses qui donnent en même temps la meilleure mélodie. Cette partie étant composée, on formera la troisième des notes qui complètent le trio. On placera cette partie dans telle voix que l'on voudra : ici nous l'avons placée dans l'alto; et si l'on examine cette partie, on voit qu'à peu d'exception prés, commandées par la mélodie et la marche des parties, ces trois parties donnent toujours l'harmonie complète. Ces trois parties étant achevées, on composera la quatrième qui remplira les vides de l'harmonie laissée par les deux précédentes, ou redoublera l'une des trois autres.

Quelquefois en composant à trois voix, d'abord pour dessus et basse, on peut demander que la partie moyenne soit disposée de manière à pouvoir être à volonté chantée par un alto et un ténor. On satisfera à cette condition en bornant l'excursion de la partie à l'étendue commune aux deux voix, comme on le voit dans cet exemple.

Pour composer selon le second procédé, après avoir chiffré la basse, soit par écrit, soit mentalement, ce qui suffira avec un peu d'habitude, on place le premier accord dans la position la plus convenable, selon la position du système, c'est-à-dire selon le mode principal : cette première position déterminée, et chaque partie étant assise conformément aux régles sur le redoublement et la distribution des consonnances, on procéde de proche en proche, en donnant aux parties le moins d'excursion possible, en tenant toujours l'harmonie remplie. Dans ce procédé comme dans le premier, il faut toujours avoir présentes les règles sur la succession des intervalles d'une partie à l'autre. On voit, *fig.* 54 (Pl. 35, liv. 4, première section), un exemple composé selon ce procédé.

La comparaison de cet exemple avec le précédent fait voir la différence du résultat des deux opérations.

Dans le premier procédé, l'addition des parties peut se faire suivant un ordre très-différent. Les cas les plus simples ou les plus faciles sont ceux où l'addition des parties se fait par les intermédiaires, c'est-à-dire entre les parties extrêmes, par exemple, lorsqu'entre une basse et un dessus on

Digitized by Google

ajoute un alto, un ténor, etc. La difficulté augmente sensiblement, quand il s'agit d'ajouter des parties extrêmes, c'est-à-dire au-dessus, et surtout au-dessous de celles déjà faites, et elle croît encore selon le rang des parties ajoutées. Ce dernier procédé était le plus généralement suivi des anciens qui, d'après ce qu'ils ont écrit à ce sujet, commençaient par composer la partie du ténor qui faisait le chant. Ils écrivaient au-dessus le soprano, puis ils plaçaient au-dessous des deux parties la basse, ensuite ils ajoutaient l'alto, et quelquefois la quinte ou cinquième partie, qui était un haut ténor entièrement de remplissage.

Il est très-important pour le lecteur de se familiariser avec ce procédé, qui est aussi élégant que fréquemment utile. C'est pourquoi nous en donnons ici plusieurs exemples tirés comme les Nos 51 et 52 de Zarlino.

Le premier de ces exemples, *fig.* 55 (Pl. 35, liv. 4e, première section) est un duo de Josquin Deprez, auquel on a ajouté une partie intermédiaire; le second, *fig.* 56 (Pl. 3 *ib.*), est le même duo auquel on a ajouté une basse.

Le troisième exemple, *fig.* 57 (Pl. 37, *ib.*) est un duo d'Adrien de Willaert, auquel on a ajouté une partie intermédiaire; la *fig.* 58 (Pl. *ib.*) est le même duo auquel on a ajouté une partie grave.

C'est ici le lieu de parler d'une sorte de tour d'adresse familier aux contre-pointistes du seizième siècle, gens d'une habileté extraordinaire en tout ce qui tenait au maniement des notes, et qui consistait à adapter l'un sur l'autre, au moyen du resserrement ou de la dilatation des valeurs, deux ou un plus grand nombre de chants. Pour ne rien laisser ignorer au lecteur de ce qui peut contribuer à son instruction, j'en rapporte ici un exemple dont l'auteur Henri Isaac fut un des plus célèbres compositeurs de l'école gallo-belge, qui, comme l'on sait, précéda l'école romaine dont le chef inimitable fut Jean Pierluigi de Palestrina. On y voit le ténor battant une mesure brève à deux temps, contre les quatre autres parties qui sont à trois temps.

Les exercices que nous avons rapportés dans ce chapitre sont tout à fait suffisants pour mettre le lecteur en état de composer toute espèce de contre-point sévère sur un thème de style antique, soit *plane*, soit diminué : ceux du chapitre précédent l'ont mis en état de composer un même contre-point dans le style libre. Ayant ainsi placé entre ses mains tous les moyens de compléter son instruction dans l'un et l'autre style, nous allons maintenant en faire autant pour le contre-point complexe, qui va faire la matière de la seconde section de ce quatrième livre.

Digitized by Google

SECTION DEUXIÈME.

DU CONTRE-POINT CONDITIONNEL. — INTRODUCTION.

DANS la section précédente nous avons exposé les régles et procédés nécessaires pour composer les contre-points réguliers ; mais nous n'avons pas fait mention des conditions particulières auxquelles ils peuvent être assujettis.

Ces conditions sont de deux sortes : les unes regardent uniquement le dessin du contre-point, mais elles n'influent point sur sa nature et ses propriétés harmoniques ; les autres, au contraire, influent sur sa condition harmonique, et le rendent propre à diverses fonctions, telles que d'être transporté en d'autres positions prises en divers ordres, etc.

Nous nommons les premiéres conditions *mélodiques*, et les autres conditions *harmoniques*. L'étude de ces dernières fera l'objet essentiel de cette seconde section ; mais, avant d'en traiter, nous croyons devoir donner ici quelque notion des premiéres, et, dans cette vue, nous commencerons par reprendre ce qui regarde le contre-point, dont ces notions ont pour objet de compléter l'enseignement.

I. Le terme de *contre-point* tire son origine de la notation des anciens, qui, avant l'invention des notes telles qu'elles sont aujourd'hui (1), se servaient de *points* que, dans la composition à plusieurs voix, ils plaçaient l'un contre l'autre. L'usage de ce terme s'est toujours maintenu dans la musique, et l'on s'en sert encore aujourd'hui, soit pour désigner *en général* toute composition à plusieurs parties, soit pour marquer en particulier *une* ou *plusieurs mélodies composées sur un sujet donné*. S'il n'y a qu'une seule mélodie, outre le sujet, le contre-point est dit à deux voix ; il est dit à trois, s'il y en a deux ; à quatre, cinq, six, etc., s'il y en a trois, quatre, cinq, etc.

II. Ce sujet, qu'on peut mettre également au dessus, au

(1) Telles à peu près ; car, à parler rigoureusement, la notation usitee de nos jours ne remonte, quant à la forme des caractères, qu'à a fin du dix-septième siècle. AD.

Digitized by Google

contralto, à la taille ou à la basse, et qui, par conséquent, peut être aussi bien au-dessous du contre-point qu'au-dessus, se tire de l'imagination ou du plain-chant quand c'est dans une musique d'église. Dans les exemples 1, 2 et 3 (Pl. 1 et 2, liv. 4, deuxième section), le sujet est à la basse. Dans les exemples 4, 5, 6 (Pl. 2), le sujet est au dessus. A la *figure* 7 (Pl. 3), on voit un exemple de contre-point, où le sujet est à la taille.

III. Tout contre-point est ou *égal* ou *inégal* : *égal*, quand les notes du sujet ou du contre-point sont de même figure ou de même valeur, par exemple, ronde contre ronde, blanche contre blanche, et ainsi de suite ; *inégal*, quand les notes du sujet ou du contre-point sont de différente figure ou de différente valeur ; par exemple, deux blanches contre une ronde, quatre croches contre une blanche, et ainsi de suite. Le *contre-point inégal* s'appelle aussi *contre-point figuré*. Quand le sujet est d'imagination, et que le chant de ce sujet procède indifféremment par toutes sortes de notes, de même que celui du contre-point, on l'appelle *contre-point composé*.

IV. Par rapport au mouvement des notes, le contre-point peut se faire, ou *par degrés conjoints* (*fig.* 8), ou *par degrés disjoints* (*fig.* 9). *Frescobaldi* a composé une fugue à quatre parties, où le chant marche par degrés disjoints dans toute l'étendue de la pièce. On en voit le commencement à la *figure* 10 ; l'un et l'autre contre-point sont confondus dans le *contre-point en triolets*, qu'on nomme ainsi quand on emploie deux différentes mesures l'une contre l'autre (*fig.* 11) (1).

V. Quel que soit le mouvement des notes, on peut toujours y introduire la syncope ; de là vient le *contre-point syncopé* ou *lié* (*fig.* 12, 13, 14, 15, 16, Pl. 4, liv. 4, deuxième section).

Quand les points par lesquels se fait la syncope ne servent qu'à rendre les notes inégales sans influer sur l'harmonie, il en résulte ce que l'on appelle un *contre-point pointé* (*fig.* 17).

Quand, dans le contre-point syncopé, les notes se suivent partout, de façon qu'il y a toujours une ronde entre deux noires, et ainsi de suite, on l'appelle *contre-point boiteux* (*fig.* 14, 15).

VI. Le contre-point peut être ou ne pas être assujetti à un dessin mélodique. Un contre-point de la dernière sorte s'appelle *contre-point libre* ou *mixte* (*fig.* 18).

---

(1) Ces distinctions sont aujourd'hui de peu d'usage. Ad.

Digitized by Google

L'autre sorte de contre-point s'appelle *contre-point obligé*, et peut se faire de deux façons :

1. *Ou en manière de fugue* (*fig.* 19, 20, 21, 22, Pl. 5 et 6, liv. 4, deuxième section).

Fig. 19. Le sujet est à la basse, et les deux parties supérieures forment une fugue contre ce sujet.

Fig. 20. C'est le sujet lui-même, travaillé par une fugue à six parties. Remarquez dans la neuvième mesure l'imitation étroite entre le dessus, la taille et la première basse, qui prend le sujet par augmentation.

Fig. 21. C'est une fugue perpétuelle, ou canon à l'octave inférieure sur le commencement d'un noël.

Fig. 22. Le sujet se voit dans la portée supérieure, où il est travaillé par un canon à la quarte inférieure entre les deux parties supérieures. Le contre-point, fait contre ce sujet, se trouve aux deux parties inférieures.

2. *Ou en assujettissant le chant à un même mouvement, passage ou figure de notes* (c'est-à-dire à un dessin ou motif peu étendu, qui se reproduit perpétuellement).

Les Italiens appellent cette sorte de contre-point *contrapunto perfidiato*, *ostinace*, *pertinace*, ou *d'un sol passo*, c'est-à-dire *un contre-point obstiné ou d'un seul passage*. On en voit des exemples (*fig.* 23, 32, Pl. 7, 8, 9, liv. 4, deuxième section).

Fig. 23. C'est le même passage qui revient toujours, quoique transposé, ou plutôt transporté sur divers degrés.

Fig. 24. Le passage, sur lequel le contre-point est établi, ne se travaille qu'à l'égard du rhythme, c'est-à-dire à l'égard du nombre, de la figure et du mouvement des notes, et non quant à la modulation ou ordre de son.

Fig. 25. Comme le précédent. Remarquez, à cette occasion que tout ce que l'on appelle *double* d'un air n'est qu'un contre-point de cette espèce.

Fig. 26. Le contre-point est au dessus, et le rhythme en est partout le même.

Fig. 27. Contre-point d'un seul passage, composé d'*une noire et de deux croches*.

Fig. 28. Le sujet est à la taille. Ce sont les *trois croches initiales* du contre-point qui en règlent la suite, et qui composent le dessin.

Fig. 29. Le sujet est au dessus. Le dessin du contre-point se manifeste dès l'abord par les trois doubles croches du début.

Fig. 30. Le sujet est au dessus. Les cinq premières notes de la basse servent de règle pour former le contre point.

Digitized by Google

Fig. 31. Le sujet est au dessus ; le rhythme sur lequel le contre-point doit s'établir, et qui est composé de *deux doubles croches suivies d'une croche*, se trouve partagé entre la basse et les parties du milieu. La basse, prise seule, contient un contre-point d'un seul passage, qui ne fait que se transposer sur les diverses cordes de mesure en mesure.

Fig. 32. Le thème par lequel la fugue débute sert ensuite de plain-chant au dessus, où il se reproduit à chaque instant, et cela toujours sur les mêmes cordes, quoiqu'avec un peu de changement au sujet de la figure des notes.

Ce que nous venons de dire fait suffisamment connaître les conditions mélodiques qui peuvent modifier un contre-point simple. Nous avons maintenant à nous occuper de celles que nous avons nommées conditions harmoniques. Nous allons d'abord en donner une idée générale. Nous traiterons ensuite séparément de chacune d'elles

VII. En quelque contre-point que ce soit, ou les parties peuvent se renverser, ou elles ne le peuvent pas. *Renverser les parties*, c'est mettre le dessus à la basse, et réciproquement la basse au dessus; ce renversement sert, ou pour produire une bonne harmonie, ou pour en changer seulement la face.

Quand le contre-point n'est pas composé de façon que le renversement des parties y puisse avoir lieu, on le nomme *contre-point simple*.

Quand le contre-point est composé de façon que les parties en peuvent être renversées sans faire tort à l'harmonie, cela s'appelle *contre-point double*, *triple* ou *quadruple*, suivant le nombre des parties qui le composent (*a*).

Observations. — A la place du terme de *renversement* on se sert quelquefois de celui d'*évolution*.

Sous le terme générique de *contre-point double*, on comprend ordinairement en même temps le *contre-point double* et *quadruple*. Quelquefois aussi on retranche le mot *double* de celui de contre-point, en y ajoutant l'intervalle par lequel se fait le renversement ; par exemple, contre-point à l'octave, à la dixième, etc.

Le contre-point complexe se divise quant au mouvement, c'est-à-dire quant aux différentes directions que peut prendr

(*a*) Telles sont à peu près les notions reçues ; mais il serait plus exact de distinguer le contre-point en double, triple, etc., selon le nombre de conditions auxquelles il est soumis : le nombre des parties est une circonstance indépendante du contre-point, et qui est commune à tous les genres. Néanmoins nous n'avons cru devoir faire ici aucun changement à l'ordre établi.

Digitized by Google

le contre-point relativement au sujet en deux classes : les contre-points complexes purs, et les contre-points complexes mixtes.

Le contre-point complexe pur est de quatre espèces, savoir : le contre-point.

1. Par *mouvement semblable*, quand chaque partie, en se renversant, conserve le mouvement de ses notes.

2. Par *mouvement contraire* ou *inverse*, quand les parties, en se renversant, changent de mouvement à l'égard des notes.

3. Par *mouvement rétrograde*, quand les parties, en se renversant, prennent le chant à rebours.

4. Par *mouvement rétrograde* et *contraire* ou *inverse*, quand les parties, en se renversant, ne prennent pas seulement le chant à rebours, mais encore par mouvement contraire ou inverse.

Quant aux espèces mixtes, elles sont innombrables, et constituent des contre-points doubles, triples, etc., dont le dénombrement offre aussi peu d'intérêt que de difficulté.

Nous consacrerons cette seconde section à l'exposition de ce qui regarde ces diverses espèces de contre-points. Nous la partagerons en autant de chapitres relatifs à chacune des quatre espèces de contre-points que nous venons d'indiquer, et nous traiterons en chacun d'eux des principales espèces mixtes qui s'y rapportent. Seulement nous rejetterons dans un dernier chapitre quelques observations relatives à certaines espèces qui n'auront pu trouver place dans les chapitres précédents.

On doit remarquer que, dans l'étude de ce genre de contre-point, on ne s'arrête point à la distinction des sujets en sujets de plain-chant ou sujets diminués, mais la distinction des styles subsiste. A cet égard, le lecteur, suffisamment éclairé par les études de la section précédente, devra s'attacher de lui-même à conserver cette distinction par le choix des sujets qu'il fera à son gré, ou qu'il composera de lui-même.

CHAPITRE PREMIER.

DU CONTRE-POINT COMPLEXE PAR MOUVEMENT SEMBLABLE.

Chaque espèce de contre-point peut se faire à toutes sortes d'intervalles et à divers nombres de parties. Pour procéder

Digitized by Google

méthodiquement, nous établirons ici notre principale division sur le nombre des parties, et nous examinerons en chaque nombre de parties les diverses espèces de contrepoints complexes par mouvement semblable que l'on peut faire en chacune d'elles.

1° *Contre-point à deux parties.*

Le contre-point complexe par mouvement semblable peut se faire de sept manières, dont voici le dénombrement :

1 Le contre-point à la seconde ou neuvième.
2 — à la tierce ou dixième.
3 — à la quarte ou onzième.
4 — à la quinte ou douzième.
5 — à la sixte ou treizième.
6 — à la septième ou quatorzième.
7 — à l'octave ou quinzième.

Les *intervalles composés* ne diffèrent *des simples* qu'à l'égard de la hauteur ; par conséquent, entre le renversement d'une partie à la seconde et celui à la neuvième, entre celui à la tierce et celui à la dixième, etc., il n'y a d'autre différence, sinon que l'harmonie y change de lieu sans changer de nature. C'est pourquoi l'on ne peut compter que pour un même renversement le contre-point à la seconde et celui à la neuvième, le renversement à la tierce et celui à la dixième, et ainsi des autres, malgré ce que plusieurs auteurs enseignent de contraire à cet égard ; l'expérience confirme notre doctrine (*a*).

Avant que de traiter séparément de ces sept différentes espèces de contre-points doubles, il est nécessaire d'observer :

1° Que pour faire un contre-point il faut, autant que faire se peut, que les parties se distinguent l'une de l'autre

(*a*) Le contre-point complexe doit s'envisager par rapport à deux genres de condition : 1° sa progression relativement à sa partie principale ; 2° sa situation à l'égard de cette même partie. Eu égard à sa progression, il peut être, comme vient de l'expliquer l'auteur, de quatre sortes : direct, inverse, rétrograde, ou rétrograde inverse. Quant à sa situation, respectivement au sujet, il est inférieur ou supérieur, et susceptible on non de changement, c'est-à-dire renversable ou non renversable. Il est évident, quoi qu'en dise l'auteur, que la condition du renversement influe sur la nature du contre-point. Cette discussion serait longue et pénible ; mais, comme tous ces contre-points s'effectuent par un procédé uniforme indépendant des différences qui existent entre eux, il devient inutile, par rapport à la pratique, d'entrer dans toutes ces distinctions. Nous nous abstiendrons, en conséquence, de toute discussion à cet égard.

Digitized by Google

par la valeur et figure des notes, de même que par le commencement et la fin, c'est-à-dire que le *contre-point doit être inégal*.

2° Qu'il ne faut pas, sans raison, faire croiser les parties, c'est-à-dire faire passer une partie au-dessus de l'autre.

3° Que dans les contre-points, excepté dans celui de l'octave, il n'est pas seulement permis, mais il est même souvent nécessaire d'altérer çà et là, la proportion des intervalles des parties renversées, quand la modulation l'exige.

4° Que les règles qui vont suivre ne regardent le contrepoint double qu'à deux parties, et que, dès qu'on y en ajoute d'autres, plusieurs de ces règles peuvent souffrir des exceptions (*a*).

Article Ier. — *Exemple des divers contre-points, et en particulier du contre-point double à l'octave ou à la quinzième.*

1. Quand dans une composition à deux parties le renversement se fait à la distance d'une octave ou quinzième, c'est un contre-point à l'octave ou quinzième.

Exemple : *Fig.* 33, Pl. 10, liv. 4, deuxième section. De ces trois parties, que l'on trouve réunies dans une même accolade, il n'en faut envisager que deux à la fois, soit la partie du milieu avec la partie supérieure, soit la partie inférieure avec celle du milieu. En prenant la partie supérieure pour le contre-point, l'inférieure en est le renversement; et réciproquement en prenant pour contre-point la partie inférieure, c'est la partie supérieure qui devient le renversement. Cette observation s'applique à tous les exemples qui suivent.

Fig. 33. Cet exemple est un contre-point à l'octave, parce

(*a*) Nous croyons devoir placer ici une observation très-importante relativement à la translation ou au changement de position des contre-points. Cette translation se fait par le déplacement en sens contraire de l'une des deux parties, entre lesquelles est établi le contre-point, ou par le déplacement combiné des deux parties à la fois. Supposons, par exemple, qu'il s'agisse d'un contre-point à l'octave, ce contre-point étant achevé, la translation pourra se faire, soit en abaissant la partie supérieure d'une octave, soit en élevant l'inférieure d'une égale quantité, soit enfin en abaissant la première, et élevant la seconde chacune d'une quantité telle, que la somme des deux donne l'octave; par exemple, abaissant la première d'une quarte et élevant la seconde d'une quinte, ou réciproquement; car l'octave est la somme de la quarte et de la quinte. Cette remarque s'applique à toutes les autres distances et à tous les genres de contre-points.

Digitized by Google

que le contre-point est abaissé d'une octave et renversé, c'est-à-dire qu'il passe au-dessous du sujet.

Fig. 34. Le renversement se fait à la quinzième ou à la double octave.

Fig. 35. Bon exemple pour une fugue à la seconde inférieure, ou septième supérieure.

Fig. 36. Exemple de fugue à la tierce inférieure ou sixte supérieure.

Fig. 37. Exemple de fugue à la sixte inférieure ou tierce supérieure.

Fig. 38. Exemple de fugue à la septième supérieure ou seconde inférieure.

Procédé pour la composition de ce contre-point.

II. Pour parvenir à composer un contre-point à l'octave, il faut observer ce que deviennent les intervalles par le renversement des parties. Cela se peut faire au moyen de deux rangs de chiffres, dont ceux de la première ligne désignent les intervalles du contre-point, et ceux de la seconde les intervalles qui en proviennent par renversement. Ainsi :

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1.

Il paraît par-là que l'unisson se change en octave, la seconde en septième, la tierce en sixte, la quarte en quinte, et ainsi réciproquement. L'exemple en notes (*fig*. 39. Pl. 12, liv. 4, deuxième section), prouve encore plus clairement ce résultat. Quoi qu'il en soit, on en conclut les règles suivantes :

1. Que l'*octave* et l'*unisson* ne s'emploient guère (comme ne donnant pas assez d'harmonie dans une composition à peu de parties), excepté : 1° au commencement ou à la fin ; 2° pour faire une syncope (*fig*. 40) ; 2° quand on ajoute des parties d'accompagnement à celles qui forment le contre-point.

2. Que la *quinte*, qui devient quarte, ne peut être employée que par le moyen de la supposition, ou de l'une des manières suivantes : 1° quand elle est précédée sur la note fondamentale, d'une tierce, sixte ou octave (*fig* 41, *a*, *b*, *c*); 2° quand elle a formé tierce, sixte ou octave sur la note précédente (*fig*. 41, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*). Mais dans les deux rencontres il faut, ou qu'elle demeure pour devenir sixte, *fig*. *a*, *b*, *c*, ou qu'elle descende d'un degré pour devenir tierce, triton ou sixte, *fig*. *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, c'est-à-dire que la quinte doit être traitée en dissonnance.

III. La règle, que les parties ne doivent pas s'éloigner de

Digitized by Google

plus d'une octave l'une de l'autre, est fondée sur ce que les intervalles qui excèdent l'octave ne se changent point, c'est-à-dire que la tierce reste tierce, la sixte sixte, et ainsi des autres, et que, par conséquent, l'harmonie reste toujours la même, comme l'on peut voir à la mesure troisième et suivantes de la *figure* 42. Par conséquent, si la nécessité exige que l'on excède l'octave, il faut que le renversement se fasse, non pas à la simple octave, mais à la double ; au moyen de quoi l'on peut rectifier l'exemple précédent, comme on le voit à la *fig.* 42, *a*.

On remarquera encore que la neuvième, ne pouvant être sauvée comme telle, doit toujours être traitée comme seconde, quand on passe au delà des limites de l'octave (*a*).

IV. Quand on n'emploie que les consonnances de tierce, octave et tierce, en évitant toute dissonnance, ou ne les pratiquant que par position, que l'on évite de faire deux tierces ou sixtes de suite, et que, rejetant le mouvement semblable, on n'emploie que le mouvement contraire et parallèle : alors on peut mettre le contre-point à l'octave, non-seulement à trois, mais même à quatre parties, en plaçant à la tierce au-dessus de chacune des deux parties (le sujet et le contre-point) ou au-dessus de toutes les deux ensemble, une nouvelle partie semblable à chacune d'elles.

Premier exemple. *Voy.*, *fig.* 43, Pl. 12, un contre-point ; à deux, *fig.* 43, *a*, Pl. 13, le même à quatre parties ; et *fig.* 43, *b*, le renversement. Pour le pratiquer à trois, il suffit de retrancher celle que l'on voudra des parties ajoutées aux *fig.* 44, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, on voit les tierces du quatuor changées en sixtes et en dixièmes : ce même changement peut se pratiquer en renversant le quatuor. On ne doit pas s'étonner de voir plusieurs de ces exemples commencer ou finir par l'accord de la sixte. Il s'agit ici, non de finir ou de commencer, mais des moyens de varier les faces de l'harmonie. Quant à la manière de s'en servir, nous nous

(*a*) Cet énoncé est obscur et demande un éclaircissement.

Le procédé pour composer les contre-points doubles consiste à prévoir ce que deviendra le contre-point dans la transformation, et à adopter une disposition qui convienne aux deux cas. La neuvième dans le rapprochement devient une seconde. Or, cette neuvième ne peut se pratiquer à la distance de seconde. Il n'en est pas de même de la seconde qui peut se pratiquer à la distance de neuvième : l'énoncé que nous expliquons se réduit donc à dire que dans le contre-point à l'octave on doit s'interdire la neuvième.

Dans celui à la quinzième, la neuvième devient septième : cette septième ne se pratique pas dans la basse en style sévère : on voit donc qu'en général on doit renoncer à la neuvième dans le contre-point double à l'octave ou à la quinzième, en style sévère.

Digitized by Google

référons aux exemples que l'on trouvera à la deuxième section du livre suivant.

Le deuxième exemple, *fig.* 45, *a*, est une imitation à contre-temps et par mouvement contraire, établi sur le contre-point à l'octave. On voit, *fig.* 45, *b*, cet exemple changé en quatuor.

V. Pour se mettre au fait de la manière d'ajouter des parties de remplissage ou d'accompagnement à celles qui forment le contre-point, il faut faire attention aux exemples 46 et 47. C'est la basse qui sert d'accompagnement dans le premier; mais, dans le second, les deux voix extrêmes forment le contre-point, et le remplissage se trouve dans les deux parties moyennes.

Article II. — *Du contre-point double à la neuvième ou à la seconde.*

I. Quand, dans une composition à deux parties, le renversement de l'une se fait contre l'autre à la distance d'une neuvième ou seconde, c'est un contre-point double à la neuvième ou seconde.

Premier exemple. *Fig.* 48, *a*, *b*, *c*, *d*, Pl. 14, liv. 4, deuxième section. Aux *fig.* 48, *a*, *b*, c'est la partie supérieure qui descend de neuvième ou de seconde pour se renverser; et aux *fig.* 48, *c*, *d*, c'est la partie inférieure qui monte de seconde ou de neuvième pour se renverser. Remarquez que, dans la *fig.* 48, *a*, je nomme partie supérieure celle qui commence par la note de *la*, et inférieure celle qui commence par la note de *ré*.

Voilà donc une expérience propre à réfuter ceux qui regardent le contre-point à la neuvième ou seconde comme deux contre-points différents : à cet égard il en est de ce contre-point comme de tous les autres (*a*). Encore une observation, c'est que toute partie supérieure pouvant aussi bien descendre que toute inférieure peut monter pour se renverser, pendant que l'autre, ou tient ferme ou ne change

(*a*) Loin que cet exemple prouve, comme le prétend Marpurg, l'identité des contre-points à la seconde et à la neuvième, il prouve précisément le contraire; car, pour que l'identité eût lieu, il faudrait que le contre-point en clef de sol, qui est bien effectivement un contre-point à la neuvième, fût susceptible d'être abaissé seulement d'une seconde : or, l'inspection de l'exemple fait voir que cette translation ne peut avoir lieu; mais, ainsi que nous l'avons déjà dit, cette discussion, par rapport à la pratique, est sans importance, attendu que le procédé pour la composition de ces contre-points, est général et indépendant de l'intervalle proposé.

Digitized by Google

simplement que d'octave, on gagne par-là deux sortes de renversements, qui ne diffèrent cependant l'un de l'autre qu'à l'égard du ton, comme l'on peut voir en confrontant la *fig*. 48, *b*, avec la *fig*. 48, *d*, ou la *fig*. 48, *c*, avec la *fig*. 48, *a*. Ce qui se dit ici du contre-point à la neuvième, doit aussi s'entendre de tous les autres contre-points.

On voit, *fig*. 49, *a*, *b*, *c* (Pl. 15, liv. 4, deuxième section), trois autres exemples du contre-point à la neuvième. Le sujet est au milieu : le contre-point au-dessus ou au-dessous dans ses deux positions.

Cinquième exemple. *Fig*. 50, *a*. La portée supérieure contient le contre-point double, et l'inférieure une basse qui lui sert d'accompagnement. A la *fig* 50, *b*, on le voit renversé entre les deux parties extrêmes, celle du milieu ne servant que de remplissage. Les deux transpositions du renversement se trouvent *fig*. 50, *c*, *d*.

Sixième exemple. *Fig*. 51, *a*. Le contre-point est aux deux parties extrêmes, et celle du milieu ne leur sert que d'accompagnement. Le renversement et sa transposition se trouvent immédiatement après, *fig*. 51, *b*, *c*, *d*. Dans le renversement la partie supérieure est abaissée d'une neuvième, et la partie inférieure remontée d'une double octave.

Septième exemple. *Fig*. *a*, *b*, *c*. Dans cet exemple, le contre-point est entre les parties extrêmes; la partie intermédiaire est de remplissage. Dans le renversement, la partie inférieure est remontée d'une neuvième, et la partie supérieure abaissée d'octave.

Huitième exemple. *Fig*. 53, *a*, *b*. C'est un canon perpétuel entre les deux extrêmes. La partie du milieu est une partie accessoire, relative à la supérieure.

II. Le changement des intervalles, par le renversement des parties, se reconnaît par les chiffres suivants :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
9	8	7	6	5	4	3	2	1

L'unisson se change en neuvième, la seconde en octave, et ainsi de suite (*a*). La quinte, faisant ici l'intervalle prin-

(*a*) Ceux de nos lecteurs qui ne seraient pas familiers avec les chiffres, comprendront peut-être mieux la démonstration suivante :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré
ut	ut	»	»	»	»	»	»	»
si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut
9	8	7	6	5	4	3	2	1.

: la ligne du milieu représente le sujet, et la ligne supérieure les

Digitized by Google

cipal, mérite aussi le plus d'attention, soit pour commencer ou finir, soit pour préparer et sauver, non-seulement les intervalles dissonnants par eux-mêmes, mais encore ceux qui le deviennent par le renversement. Pour ne pas nous embarquer dans les régles spéciales à cet égard, comme trop prolixes et embarrassantes, je renvoie le lecteur aux exemples des *fig.* 54, *a*, *b*, *c*, *d*, où les chiffres, par lesquels la suite des intervalles est marquée, serviront à en faire connaître l'usage. La syncope de la quarte, sauvée par la tierce; celle de la septième, sauvée par la sixte; la supposition régulière et irrégulière; l'addition d'une partie de remplissage : voilà les moyens propres à se faciliter la composition d'un contre-point à la neuvième, lequel, dans une composition régulière, doit se renfermer dans l'étendue d'une neuvième. Aux *fig.* 55, *a*, *b*, Pl. 17, liv. 4, deuxième section, on voit deux tierces de suite qui se changent en deux septièmes. La suite de ces dernières étant permise en style libre, il n'y a rien à dire contre les deux tierces.

Article III. — *Du contre-point double à la dixième ou a la tierce.*

I. Quand, dans une composition à deux parties, le renversement de l'une se fait contre l'autre à la distance d'une dixième ou tierce, cela s'appelle un *contre-point double à la dixième ou tierce.*

Premier exemple. *Fig.* 56, *a*, *b*, *c*, *d*, Pl. 17, liv. 4, deuxième section. La partie supérieure, *fig.* 56, *a*, qui peut être regardée comme sujet ou comme contre-point, est renversée en dixième inférieure dans la partie grave, et forme naturellement le trio. Dans la *fig.* 56, *b*, c'est la partie moyenne qui est transportée en dixième au-dessus. En un mot, la condition est remplie toutes les fois que la somme des mouvements opposés des deux parties principales, le sujet et le contre-point, donne l'intervalle proposé.

Deuxième exemple. *Fig.* 57, *a*, *b*. Les renversements peuvent s'y faire à la manière de l'exemple précédent.

II. Le changement des intervalles, par le renversement des parties, se voit par les chiffres suivants :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

intervalles que les notes du contre-point font avec celles du sujet, la ligne inférieure, dans laquelle chacune des notes du contre-point est abaissée d'une neuvième, fait voir la transformation des intervalles dans cet abaissement, et réciproquement.

Digitized by Google

L'unisson se change en dixième, la seconde en neuvième, et ainsi de suite ; ce qui donne lieu aux règles suivantes :

1° L'on ne peut faire deux tierces ou deux dixièmes de suite par mouvement semblable, parce qu'il en résulte deux octaves ou deux mouvements semblables.

2° L'on ne peut faire deux sixtes de suite par mouvement semblable, parce qu'il en résulte deux quintes consécutives.

3° La quarte et la septième ne peuvent s'employer que de deux manières, ou par le moyen de la supposition, ou comme à la *fig*. 58, Pl. 18, liv. 4, deuxième section ; mais il est bon d'y ajouter une partie d'accompagnement, comme à l'égard de la quarte ; et c'est aussi de cette façon qu'on peut faire deux quartes ou septièmes de suite, comme à la *fig*. 59.

4° Il faut sauver la neuvième, ou par l'octave ou par la quinte, *fig*. 60, *a*, *b*.

III. Pour faire d'un contre-point de cette sorte un trio, l'on y ajoute, soit une partie en haut à la distance d'une dixième contre la basse, soit une partie en bas à la distance d'une dixième contre le dessus. En se servant à la fois de ces parties accessoires, on en fait un quatuor.

Premier exemple. *Fig*. 61. Pour faire un trio de cet exemple, on fait entendre à la fois le contre-point et son renversement. Pour renverser les parties de ce trio, on ajoute à celle du milieu, soit une partie à la dixième supérieure, en retranchant la basse, soit une partie à la dixième inférieure, en retranchant le dessus.

Deuxième exemple. *Fig*. 57, *a*. Comme la précédente.

Troisième exemple. *Fig*. 62, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*. On voit ex. *a* le contre-point et son renversement, ex. *d* il est à trois parties, ex. *e* à quatre. Le trio et le quatuor sont formés par l'adjonction des voix à la tierce au-dessous, lesquelles, comme dans les deux exemples précédents, se changent en dixièmes. Ce changement des tierces en dixièmes est souvent nécessaire, parce que l'harmonie se trouve mieux distribuée et devient plus régulière. Ainsi, dans cet exemple et les précédents, on ne pourrait pas employer la tierce. Les dissonnances du dernier exemple ne laisseraient pas de place : mais il n'est pas nécessaire qu'une composition de ce genre à trois et quatre puisse se renverser dans toutes ses parties, et il suffit que le renversement puisse se faire entre les parties principales.

Quatrième exemple. *Fig*. 63, *a*, *b*, Pl. 19, liv. 4, deuxième section. Ex. *a*, la portée supérieure contient le contre-point, et l'inférieure contient la partie accessoire, relative à la voix

Digitized by Google

la plus haute : ex. *b*, on y ajoute une quatrième partie. Dans les deux exemples, les dixièmes sont changées en tierce.

Cinquième exemple. *Fig.* 64, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, *i*, *j*, Pl. 19. Le contre-point à deux est ex. *a*, le quatuor ex. *b*; le duo a son renversement. Aux *fig.* *b* et *e*, on le voit à quatre; là, par le moyen des tierces, ici, par celui des dixièmes. A la *fig.* *d*, on en voit le renversement à quatre : d'une autre manière aux *fig.* *g*, *h*, *i*, *j*. En examinant les *fig.* *a* et *c*, on reconnaît que les parties principales sont les extrêmes. D'après cela, on ajoute à la première une autre partie semblable à la tierce inférieure, et à la seconde une à la tierce supérieure. Par ce moyen, le renversement atteint le but, quoiqu'il ne se fasse qu'à l'octave. Ex. *g*, les tierces se changent en dixièmes; les unes et les autres peuvent se changer en sixte, comme on le voit ex. *f* entre les parties supérieures; ex. *h*, entre l'alto et la basse; ex. *i* et *j*, entre le soprano et le ténor.

Après le contre-point à l'octave, c'est ce contre-point à la dixième, qui vient d'être enseigné, avec celui à la douzième, qui est le plus nécessaire et le plus utile dans la composition.

Article IV. — *Du contre-point double à la onzième ou à la quarte.*

I. Quand, dans une composition à deux parties, le renversement de l'une contre l'autre se fait à la distance d'une onzième ou quarte, cela s'appelle un *contre-point double à la onzième ou à la quarte.*

Premier exemple. *Fig.* 65, Pl. 19, liv. 4. deuxième section. On voit, *fig* 65, *a*, le contre-point entre la partie supérieure et celle du milieu : le renversement est à la basse en onzième : il est en quarte ex. *b*, et le sujet est transporté à l'octave au-dessus, ce qui revient au même.

On voit *fig.* 66 un autre contre-point avec son renversement.

II. Les chiffres suivants font voir ce que deviennent les intervalles, l'effet du renversement des parties.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa
ut										
sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut
11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

L'unisson se change en onzième, la seconde en dixième, et ainsi de suite. La sixte faisant ici l'intervalle principal, ce n'est que par elle que l'on peut finir ou commencer, et c'est

par elle qu'il faut préparer et sauver, non-seulement les dissonnances, mais encore les consonnances qui se changent en dissonnances en se renversant, comme l'on peut voir *fig*. 67, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, *i*, Pl. 20, liv. 4, deuxième section. L'intervalle de la onzième sert de borne à ce contre-point.

On en conclut les règles suivantes :

L'octave doit être préparée par la sixte, comme à la *fig*. 67, *a*, ou bien sa basse doit avoir formé sixte précédemment, comme on voit *fig*. 66, *b*, *c*. Dans les deux cas, elle se résout en sixte. On doit observer les mêmes dispositions à l'égard de l'unisson.

La seconde doit être préparée par la sixte, et résolue sur la sixte, *fig*. 67, *d*.

La tierce doit être ou liée en sixte pour passer à la sixte, *fig*. 67, *d*, ou bien être parvenue par la sixte, *fig*. 67, *h*. Dans cet exemple, la tierce monte d'un degré et la basse descend de deux, après quoi la résolution a lieu. La même chose se passe à l'égard de la dixième.

La quarte doit être liée en sixte, *fig*. 67, *b*, *c*, ou bien sa note de basse doit être précédée de la sixte, *fig*. 67, *a*. La même chose s'observe à l'égard de la onzième.

La quinte doit s'employer comme on le voit, *fig*. 67, *e*, ou avoir la basse précédée de la sixte, *fig*. 67, *i*. Dans ces deux cas, elle résout cet intervalle, dont, dans le dernier, elle n'est qu'un retard.

La septième est liée en dessus, *fig*. 67, *f*, *g*, ou bien la basse doit être liée, *fig*. 67, *e*.

La neuvième doit être liée en dessus, et descendre d'un degré sur la sixte, *fig*. 67, *i*.

Article V. — *Du contre-point double à la douzième ou à la quinte.*

I. Quand, dans une composition à deux parties, le renversement de l'une contre l'autre se fait à la distance d'une douzième ou quinte, cela s'appelle un *contre-point double à la douzième ou à la quinte*.

Premier exemple. *Fig*. 68, Pl. 20, liv. 4, deuxième section. On voit, *fig*. 68, *a*, le contre-point avec son premier renversement; le second est à la *fig*. 68, *b* ; tous les deux sont à la douzième : ceux à la quinte sont ex. 68, *c* et *d*.

Deuxième exemple. *Fig*. 69, Pl. 21, liv. 4, deuxième section. Les renversements peuvent se faire à la manière de exemple précédent.

Troisième exemple. *Fig*. 70. Cet exemple, omis par er-

Digitized by Google

reur du copiste, se trouve au bas de la page 56, liv. 4, deuxième section.

II. Les chiffres suivants font voir ce que deviennent les intervalles par le renversement des parties.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol
fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	si	si	ut
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

L'unisson se change en douzième, la seconde en onzième, et ainsi de suite; d'où l'on conclut les régles suivantes :

1° La sixte, qui se change en septième, doit être préparée dans l'une ou l'autre des parties, soit inférieure, soit supérieure. On voit des exemples de la première disposition, *a*, *b*, *c*, 72 *c*, *d*, et 74 *a*, *b*, Pl. 21, liv. 4, deuxième section, et de la deuxième *fig*. 71, *d*, *e*, 72, *a*, *b*. On remarque encore dans ce dernier une suite de deux sixtes qui se change en une suite de deux septièmes permise en style libre ou moderne. Les sixtes sont spécialement prohibées dans ce contre-point en style sévère.

2° La neuvième ne doit être traitée que comme seconde, à moins qu'on ne la sauve par la septième, exemple 73, *a*, *b*, Pl. 21, liv. 4, deuxième section.

3° La seconde et quarte doit toujours se résoudre en tierce, ainsi elle se rapporte à la onzième.

L'intervalle de la douzième sert de limite à ce contre-point, qui, avec celui de la dixième, est le plus utile après le contre-point à l'octave.

III. Quand on n'emploie que le mouvement paralléle et contraire, et qu'on évite les dissonnances, le contre-point à la douzième peut être mis à quatre, par l'addition d'une partie à la distance d'une tierce au-dessous de la partie supérieure, et d'une autre à la même distance au-dessus de l'inférieure. Pour en faire un trio, on en ôte une de ces parties accessoires. Voici des exemples de ces dispositions :

Premier exemple. *Voyez fig*. 75 *a*, Pl, 21, liv. 4, deuxième section. On voit le quatuor avec son renversement, *fig*. 75, *b*, *c*. Pour comprendre ce quatuor, regardez attentivement l'exemple *a*, vous verrez que les deux parties principales de cet exemple font les parties extrêmes du quatuor renversé, auxquelles on a ajouté leurs tierces.

Deuxième exemple. Le contre-point et son renversement se voient *fig*. 76, *a*, Pl. 21, liv. 4, deuxième section, le quatuor à la *fig*. 76, *b*. On voit à la planche suivante, exemple 76, *c*, *d*, *e*, *f*, comment les tierces se changent en sixtes et

en dixièmes, et l'on peut par-là faire la comparaison de ce contre-point avec celui de la dixième.

Troisième exemple. Le contre-point et son renversement se voient *fig.* 77, *a*, Pl. 22, liv. 4, deuxième section. C'est un canon perpétuel, dont les parties principales sont entre le dessus et la basse. Le ténor et l'alto n'offrent que des parties ajoutées à la tierce ou à la dixième. On peut, en suivant la méthode de l'exemple précédent, trouver à volonté les autres renversements.

Article VI. — *Du contre-point double à la treizième ou à la sixte.*

I. Quand, dans une composition à deux parties, le renversement de l'une contre l'autre se fait à la distance d'une treizième ou sixte, cela s'appelle un *contre-point double à la treizième ou à la sixte.*

On voit, *fig* 78, *a*, *b*, Pl. 22, liv. 4, deuxième section, un exemple de ce contre-point, avec son renversement à la treizième au-dessous. On voit en *c* et *d* le renversement à la sixte.

II. Les chiffres suivants font voir ce que deviennent les intervalles par le renversement des parties.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

La treizième se change en unisson, la seconde en douzième, et ainsi de suite : la sixte et l'octave sont ici les principaux intervalles.

On conclut de là les règles suivantes, relativement à la formation de ce contre-point.

1. Dans l'intervalle de seconde, sur la note de basse, il faut établir une liaison, soit de sixte, comme on voit *fig.* 79, *e*, *j*, Pl. 23, liv. 4, deuxième section, soit d'octave ou d'unisson, *fig.* 79, *i*, ou bien la basse elle-même peut être liée en sixte, *fig.* *k*, octave ou unisson, *fig.* *h*. Dans tous les cas, elle doit se résoudre en sixte, comme on le voit dans les exemples précédents. Dans l'exemple *fig.* 70, *l*, on voit la seconde traitée d'une autre manière.

2. La tierce doit être employée préalablement comme octave et se résoudre sur le même intervalle, *fig.* 79, *a*, *g*, ou bien la note de basse doit être liée en octave, et être résolue sur cet intervalle, *fig.* 79, *f*.

3. La quarte doit être liée en sixte dans la basse, *fig.* 79, *a*, ou en octave, *fig.* 80, *l*, ou être préparée dans la partie supérieure par intervalle, *fig.* 79, *f*. Dans les deux cas,

Digitized by Google

elle doit se résoudre en sixte, *fig.* 79, *g*, *l*, ou comme on voit *fig.* 79, *f*.

4. La quinte doit être liée dans la basse, *fig.* 79, *b*, ou dans le dessus, *fig.* 79, *i*, *j*. Dans les deux cas, elle se résout sur l'octave, *fig.* 79, *e*, *i*, *j*, ou bien en sixte, *fig.* 79, *c*.

5. On ne peut pas employer deux sixtes de suite par mouvement semblable, parce qu'elles donnent deux octaves.

6. La septième ne s'emploie que comme note de passage, parce qu'elle ne peut se résoudre régulièrement.

7. La neuvième doit être préparée par la sixte, et résolue sur cette note ou sur l'octave, *fig.* 79, *b*, *c*, *h*; ex. *c* et ex. *k*, elle est préparée par la quinte.

8. La dixième, la onzième et la douzième se traitent comme la tierce, la quarte et la quinte.

. L'intervalle de la treizième sert de borne à ce contre-point.

Article VII. — *Du contre-point double à la quatorzième ou à la septième.*

I. Quand, dans une composition à deux parties, le renversement de l'une contre l'autre se fait à la distance d'une quatorzième ou septième, c'est alors un contre-point double à la quatorzième ou à la septième.

On voit l'exemple de ce contre-point *fig.* 80, *a*, Pl. 23, liv. 4, deuxième section, avec son renversement à la quatorzième : on voit ex. *b* et *c* le renversement à la septième.

Les chiffres suivants font voir ce que deviennent les intervalles par le renversement des parties.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

L'unisson se change en quatorzième, la seconde en treizième, et ainsi de suite : la tierce et la quinte sont ici les intervalles principaux. On conclut de là les règles suivantes :

1. L'unisson et l'octave doivent être liés dans la basse, et résolus dans la tierce ou la quinte, *fig.* 81, *c*, *d*, *e*, Pl. 23, liv. 4, deuxième section.

2. La seconde doit être liée, soit dans la basse, comme on voit exemple *f*, *g*, *h*, soit dans le dessus, comme on voit exemple *i*, *k*. Dans tous les cas, elle doit se résoudre sur la tierce.

Digitized by Google

3. On doit éviter deux tierces de suite par mouvement semblable, puisqu'il en résulte deux quintes.

4. La quarte doit être liée dans la basse, comme on voit exemple *m*, ou dans le dessus, comme exemple *l*. Dans les deux cas, elle doit se résoudre en descendant diatoniquement.

5. La sixte doit être liée dessus, comme ex. *a*, *b*, *i*, *k*, ou dans la basse, comme exemple *g*, *h*. Dans les deux cas, elle se résout en quinte ou en tierce.

6. La septième se lie dans le dessus, et se résout en quinte ou en tierce, *c*, *d*, *e*.

7. La septième se lie dans le dessus, et se résout en quinte ou en tierce.

8. De même pour la neuvième, *a*, *b*.

9. Les dixième, onzième, douzième, treizième et quatorzième se traitent comme la tierce, la quarte, la quinte, la sixte et la septième.

L'intervalle de la quatorzième sert de borne à ce contre-point.

Tout ce qui vient d'être exposé faisant suffisamment connaître le contre-point complexe direct à deux parties, nous allons nous occuper de ce qui regarde le même contre-point à trois parties.

II. *Du contre-point triple ou contre-point (complexe direct) à trois parties.*

1. Quand trois différentes parties peuvent se renverser de façon que chacune puisse devenir basse, dessus ou partie moyenne, cela s'appelle dans l'usage ordinaire contre-point triple; mais il vaut mieux le nommer contre-point complexe à trois parties, en indiquant le genre et l'espèce auxquels il appartient. Il s'agit ici du contre-point direct.

J'en distingue de deux sortes principales : l'un, qui ne se rapporte qu'au seul double contre-point à l'octave, c'est le contre-point à l'octave; l'autre, qui se rapporte à plusieurs doubles contre-points à la fois, c'est le contre-point direct mixte, mieux appelé contre-point direct à l'octave et à la douzième à trois parties.

Article premier. *Du contre-point triple à l'octave, ou contre-point (complexe direct) à l'octave à trois parties.*

§ I. Voici la marche à suivre pour composer cette espèce de contre-point :

Chacune des parties doit être traitée, à l'égard de chacune des autres, selon les règles du contre-point à l'octave. On

Digitized by Google

peut donc y admettre également les consonnances et les dissonnances. A l'égard des dernières, il faut observer que l'on ne peut employer que celles qui peuvent se renverser. Ainsi la neuvième ne peut être admise, au moins dans le style sévère, puisqu'elle ne s'y renverse pas. Aucune partie ne peut faire deux quartes contre l'autre, parce que dans l'un des renversements il en résulterait deux quintes de suite. La quarte doit elle-même être traitée comme dissonnance, parce qu'elle devient quarte dans le renversement.

II. Chaque contre-point de cette espèce, traité comme il faut, peut se renverser de six manières, comme on peut le voir par la démonstration suivante :

Représentons par M B D les trois parties, basse, milieu et dessus, qui composent la disposition principale, on aura évidemment pour les six dispositions les arrangements suivants :

1	2	3	4	5	6
D	M	D	B	M	B
M	D	B	D	B	M
B	»	M	»	D	»

Pour savoir si le contre-point réussira dans toutes les inversions, il suffit d'essayer les premiers de chaque genre de basse différente, c'est-à-dire ceux qui sont désignés par 1, 3, 5.

Premier exemple. *Fig.* 82, *a*, *b*, *c*, Pl. 24, liv. 4, deuxième section. On ne voit ici que les trois principaux renversements des sujets. La table de renversement ci-dessus servira de régulateur pour trouver les autres.

Deuxième exemple. *Fig.* 83. C'est sur ces trois sujets qu'est établi le canon perpétuel à l'octave, *fig.* 84, Pl. 25, liv. 4, deuxième section. Quiconque voudra l'essayer trouvera par le même procédé toutes les autres dispositions de ce contre-point, en observant seulement d'ajouter quelques notes pour la liaison. Le canon peut commencer par telle partie que ce soit.

Troisième exemple, *fig.* 85, *a*, *b*, *c*.

4e exemple, *fig.* 86, *a*, *b*, *c*, Pl. 26, liv. 4, deuxième section.

III. Il y a encore une autre manière de faire un contre-point triple à l'octave : elle consiste à ajouter une basse permanente au-dessous des trois autres parties, et alors il n'est pas nécessaire de faire attention aux règles données ci-devant au sujet de la quinte et de la neuvième; il suffit d'éviter de faire deux quartes consécutives. En voici des exemples :

1er exemple, *fig.* 87, Pl. 26, liv. 4, deuxième section.

Digitized by Google

Pour faire les renversements de cette figure, il faut laisser toujours la basse à sa place, et ne renverser que les trois parties supérieures.

2e exemple, *fig*. 88, Pl. 26 et 27, liv. 4, deuxième section. C'est un canon à l'octave, entre les trois parties supérieures, sur une basse permanente; on en peut user de même que du premier exemple.

Article II. — *Du contre-point triple mixte, ou du contre-point* (complexe) *direct mixte à trois parties.*

On nomme ainsi un contre-point qui peut se renverser non-seulement à l'octave, mais aussi à quelque autre intervalle. D'après cela, il doit y avoir, outre celui à l'octave, encore six autres espèces, puisque nous avons fait voir qu'il y avait encore un pareil nombre d'espèces de contre-point double, savoir : à la seconde, la tierce, etc., et que l'on peut mêler tantôt l'un, tantôt l'autre avec celui à l'octave. On voit par-là que l'on peut imaginer un grand nombre de variétés de contre-points mixtes; mais il faut observer que toutes ne sont pas également faciles ni avantageuses, et que toutes ne sont pas également propres à fournir une bonne mélodie et une bonne harmonie. Nous laissons aux amateurs le soin de rechercher tous les mélanges que l'on peut faire des diverses espèces de contre-points, et nous nous bornons ici, pour échantillon, à deux sortes, que nous regardons comme les plus faciles, et qui donnent les meilleurs résultats.

Premier procédé.

On fait un contre-point, soit à l'octave, soit à la dixième ou à la douzième, mais de façon qu'il puisse devenir trio par l'addition d'une partie à la tierce, suivant ce qui a été enseigné précédemment à cet égard.

Il est indifférent que la composition principale appartienne au contre-point, à l'octave, à la dixième ou à la douzième ou à toute autre; les renversements se font en conséquence. Cependant on aura plus de facilité, si l'on prend pour base le contre-point à l'octave, et que l'on place de nouvelles parties à la tierce au-dessus de la partie supérieure et de la partie inférieure. Ces parties additionnelles étant placées, on les varie par toutes sortes de figures, selon les règles du contre-point inégal, afin de les rendre suffisamment distinctes des parties d'où elles proviennent. On peut, çà et là, placer une pause, changer les tierces en sixtes et en dixièmes, diviser une grosse note en plusieurs de moindre

Digitized by Google

valeur. Par tous ces moyens, une partie semble différer totalement d'une autre, quoiqu'elle soit au fond la même; l'exemple suivant rendra la chose évidente, *fig.* 89, Pl. 28, liv. 4, deuxième section. Les deux premières mesures de cet exemple réduites au simple, comme l'indiquent les doubles notes des deux parties inférieures, sont la composition principale. La basse et la partie moyenne sont susceptibles d'en fournir le renversement à l'octave, les deux parties supérieures réduites marchent en tierce, et sont capables de renversement à la douzième et à l'octave. Les deux parties inférieures, aussi bien que les deux supérieures, comportent le renversement à la dixième, et par conséquent les deux extrêmes peuvent se renverser entre elles à la douzième, ainsi que l'on peut le voir par l'exemple précité. Cette composition renferme donc trois contre-points.

Maintenant, en considérant les parties sans la réduction, on voit qu'elles fournissent encore d'autres renversements. La partie principale est à la basse, la seconde au-dessus et la troisième au milieu; ex. *a* le second thème est renversé à la douzième, ex. *b*, est le renversement de l'octave, ex. *c* où le troisième thème est remonté d'une tierce, et le second abaissé d'une dixième; on pourrait s'attendre à un renversement à la dixième, mais il n'a pas lieu parce que les intervalles passent à la douzième ou à la quinte, l'unisson se changeant en quinte et la seconde en quarte. Le renversement à la dixième n'a pas lieu non plus entre ces deux parties, parce que les tierces se changent en octaves. Au contraire, le premier thème peut se renverser en dixième avec le troisième, et les parties sont alors comme on le voit *fig.* 89, *d.* Mais on voit là que le troisième thème est abaissé d'une dixième, et le second d'une tierce, le premier au contraire garde son intervalle et change seulement d'octave. Le changement de quelques intervalles par le signe accidentel d'abaissement ne doit pas paraître plus étrange que dans le renversement à la douzième, où le même ordre de tons et demi-tons ne se reproduit pas.

Pour composer un contre-point de ce genre, on prend, comme nous l'avons dit, un contre-point à l'octave; il ne faut y introduire aucun intervalle contre lequel la partie ajoutée en tierce pourrait dissonner. Il faut s'abstenir de deux consonnances de suite par mouvement semblable; alors on peut tenter le renversement à l'octave, à la dixième et à la douzième, à deux et à trois parties. On réserve les meilleurs pour les faire entrer dans la fugue, et, comme ils ne sont pas tous également satisfaisants, on remédie parfois à ce défaut à l'aide de parties de remplissage. Quelquefois aussi on les déguise par des broderies, et l'on cherche,

Digitized by Google

d'après ce qui a été dit, à les rendre distincts des autres parties. On ne cherche pas en pareil cas à les faire dépendre les uns des autres. Le même procédé conduit à la formation du contre-point à quatre parties.

Deuxième procédé.

De même que le précédent, ce contre-point ne met en œuvre aucune autre des espèces du contre-point double, mais il se compose d'une manière différente. Il n'exclut pas entièrement les dissonnances; mais plus l'harmonie y est consonnante, plus les renversements des parties sont nombreux et faciles à exécuter. Toutes les parties doivent d'abord être en contre-point à l'octave l'une contre l'autre; mais il faut en outre qu'il y en ait particulièrement deux qui comportent le renversement à la douzième, et si l'on veut aussi celui à la dixième.

En voici divers exemples.

1er exemple. La composition principale est à la *fig*. 90, *a*, Pl. 28, 29 et 30, liv. 4, deuxième section. Toutes les parties sont en contre-point à l'octave; la partie grave peut être en contre-point à la douzième avec celle du milieu et la partie supérieure, et ces deux dernières entre elles, les sixtes qui sont entre celles-ci, ne méritent aucune attention; en conséquence, ce contre-point peut être renversé en tout sens à l'octave et à la douzième; on le voit d'abord renversé à l'octave *fig*. 90, *b*, *c*. Ex. *d*, la troisième partie est renversée à la douzième supérieure; ex. *e*, la première est renversée à la douzième inférieure. Les autres parties restent immobiles quoiqu'elles changent de rang; ex. *f*, deux parties, la première et une autre, sont en même temps renversées à la douzième. La seconde et la troisième sont de même renversées ex. *g*; la première reste immobile quoiqu'elle change de rang.

2e exemple, *fig*. 91, Pl. 30 et 31, liv. 4, deuxième section. Les parties sont d'abord toutes en contre-point à l'octave, *fig*. 91, *a*, elles sont renversées ex. *b* et *c*, la seconde est renversée en douzième contre les autres à la basse; ex. *d*, la basse est renversée à la douzième à l'égard du soprano; ex. *e*, le dessus devient basse par un renversement à la douzième inférieure, et en même temps la partie moyenne est transportée une quinte plus bas. Comme il se trouve ex. *a*, entre les deux parties supérieures, au frappé, des sixtes qui ne peuvent être employées dans le contre-point à la douzième que sous des conditions qui n'ont point lieu ici, ce déplacement de la partie moyenne devient nécessaire, par-là les deux autres parties peuvent

Digitized by Google

être renversées en octave l'une contre l'autre, ainsi qu'on le voit par la comparaison des intervalles. Alors ces sixtes deviennent ex. *e* des tierces, etc. Enfin les parties extrêmes de la composition sont renversées à la dixième entre elles, et delà naissent les dispositions, *fig. f, g*, ou, pour retrouver ce renversement, il faut mettre de côté la plus haute des deux parties écrites ensemble dans le système ci-dessus. On a écrit ensemble ces quatre parties, afin que l'on puisse voir comment, au moyen d'une partie ajoutée à la tierce, ce contre-point peut aussi être mis à quatre parties. On voit par-là que les deux quatuors *e*, *f*, proviennent des trios *c*, *d*. L'exemple des plus célèbres compositeurs justifie les licences que cette disposition paraît offrir, et répond au reproche que l'on pourrait me faire de les avoir enseignées le premier.

3e exemple, *fig.* 92, Pl. 31-32, liv. 4, deuxième section. Le contre-point principal est à la *fig.* 92, *a*; il est renversé à l'octave ex. *b*. La basse est en douzième avec la haute et la moyenne partie, on en voit la preuve ex. *c*. Dans la *fig. d*, Pl 92, le soprano est renversé à la douzième sous la basse, et comme la séconde et la troisième partie sont en sixte dans le contre-point principal, alors la seconde partie a l'effet de faire harmonie avec la troisième, et renservée en même temps à la quarte supérieure avec celle-ci, quoiqu'elle pût être une quinte plus bas, ce qui mettrait en contre-point à l'octave les parties qui renferment le second et le trosiéme thème. La seconde partie est en contre-point à la dixième avec la première dans la composition principale; on en voit la preuve *fig. e*, où, au moyen du renversement, le soprano est en dixième inférieure avec la basse. A présent, si l'on y ajoute le soprano dans ses propres cordes, on a une disposition à quatre, comme on le voit dans le même exemple.

4e exemple, *fig.* 93, Pl. 32-33, liv. 4, deuxième section. Il faut d'abord remarquer que la première et la troisième partie seules sont ici proprement entre elles en contre-point à l'octave, comme on le reconnaît par les quintes que l'on y ajoute. On ne peut donc pas obtenir beaucoup de renversements à l'octave. On en voit un *fig. b*. Dans la *fig. c*, on voit un renversement à la douzième, où la basse de la composition principale est devenue le dessus. Ex. *d*, on a suivi un procédé contraire, le dessus est devenu basse par un renversement à la douzième; mais en même temps la seconde partie est renversée et monte une quarte plus haut, quoiqu'elle pût être placée une quinte plus bas. Ce renversement est nécessaire, parce que notamment la seconde et la troisième partie ne seraient pas en

Digitized by Google

harmonie, comme on l'a vu *fig. a*, par les sixtes qui se rencontrent entre elles, ne sont pas composées en contre-point à la douzième. Au moyen de ce renversement, ces parties se trouvent ici, *fig. d*, en contre-point à l'octave. En *e*, on voit le même exemple mis à quatre parties; la quatrième partie ajoutée, qui est la plus basse des deux en clef d'alto, est fondée sur le contre-point à la dixième. Pour le voir plus clairement, on peut prendre dans la *fig. a* la première ou la troisième partie, et les placer en dixième avec les deux autres.

Observation. D'après les exemples exposés ci-dessus, on voit clairement que les seuls intervalles dont on peut se servir dans ce genre de contre-point sont l'octave et la tierce dans toutes les parties, et la quinte ainsi que la sixte dans quelques-unes d'entre elles. La septième se place très-bien, comme on a vu *fig.* 91, *a*; mais si l'on ne peut pas en tirer de bons renversements, on la laisse de côté. Chez les anciens contre-pointistes, et dans le contre-point sévère, on ne rencontre généralement que des consonnances, et ces intervalles sont beaucoup plus convenables et beaucoup plus faciles pour le renversement.

III. *Du contre-point quadruple, ou contre-point* (complexe direct) *à quatre parties.*

I. On appelle contre-point quadruple un contre-point dont les quatre parties peuvent se renverser de façon que chacune devient tour à tour basse, dessus, alto ou ténor. La véritable dénomination de ce contre-point est celle du contre-point double, triple, etc. (selon le nombre des conditions), à quatre parties.

II. Il y en a de deux sortes : l'un, qui ne se rapporte qu'au seul contre-point double à l'octave, c'est le contre-point quadruple à l'octave; l'autre, qui se rapporte à plusieurs contre-points doubles à la fois, c'est le contre-point quadruple mixte.

Article I. — *Du contre-point quadruple à l'octave.*

I. Les règles qu'il faut observer pour la composition d'un contre-point de cette espèce sont les mêmes que celles que l'on a vues ci-devant à l'article du contre-point triple à l'octave, savoir :

1. Que la quinte doit être traitée en dissonnance, parce qu'elle devient quarte ou onzième en se renversant.

2. Qu'il faut éviter deux quartes de suite, parce qu'elles deviennent quintes en se renversant.

Digitized by Google

3. Qu'il faut éviter l'harmonie de la neuvième, comme ne pouvant être sauvée régulièrement.

Le contre-point quadruple à l'octave, composé dans les règles, peut se renverser de vingt-quatre manières, comme on pourra le voir par la démonstration suivante :

Représentons par A B C D les quatre cantilènes, dont se forme le contre-point proposé. Chacune de ces cantilènes étant prise pour basse, les autres peuvent former au-dessus d'elle six arrangements différents, comme le fait voir le tableau suivant, où les chiffres 1, 2, 3, 4, représentent les diverses parties, et les lettres correspondantes les cantilènes qui les forment.

4	D	C	D	B	C	B
3	C	D	B	D	B	C
2	B	B	C	C	D	D
1	A	A	A	A	A	A

L'inspection de ce tableau fait voir que A étant, comme il a été dit, la partie désignée par 1, B désignée par 2, les deux autres C et D donneront encore deux permutations : maintenant C étant la partie désignée par 2, les deux autres, B et D, donneront encore deux permutations, ce qui fera quatre arrangements ; enfin, D étant à la position indiquée par 2, les deux autres donneront encore deux permutations ; ce qui fera en tout six arrangements pour A, répondant à 1.

On en obtiendra un pareil nombre pour chacune des trois autres lettres B, C, D, répondant à 1 : donc on aura en tout vingt-quatre arrangements.

Pour obtenir ceux qui répondent à chacune des trois autres lettres, il suffit de substituer successivement chacune de ces lettres à A, et réciproquement de substituer A à chacune d'elles dans le tableau ci-dessus.

Parmi ces vingt-quatre renversements, il n'y a que les premiers de chaque ordre qui méritent l'attention ; les vingt autres ne sont pour chaque basse qu'une position différente des parties supérieures.

Voici maintenant des exemples de ce contre-point :

Premier exemple. *Fig.* 95, *c, d,* Pl. 33 et 34, liv. 4, deuxième section. Ces quatre exemples font voir les quatre principales dispositions d'un même contre-point double à l'octave à quatre parties, ayant chacune pour basse l'une des quatre cantilènes : il est aisé d'en déduire les inversions de parties supérieures qui conviennent à chaque disposition.

Deuxième exemple. *Fig.* 95, *a, b,* Pl. 34 et 35, liv. 4, deuxième section. Les quatre parties de l'exemple *a,* placées

Digitized by Google

à la suite l'une de l'autre et entrant l'une après l'autre, forment le canon perpétuel que l'on voit *fig*. *b*.

Troisième exemple. Pour se faciliter la composition du contre-point quadruple à l'octave, on peut le composer sur une basse permanente, de même que cela s'est pratiqué ci-dessus à l'égard du contre-point triple; il n'est nécessaire alors que d'éviter seulement deux quartes de suite. L'harmonie de la neuvième y trouve place, et la quinte s'y peut employer comme l'on veut. (*Fig*. 96, Pl. 36, liv. 4, deuxième section.) En renversant entre elles les quatre parties supérieures de cet exemple, on laisse toujours la basse à sa place.

Article II. — *Du contre-point quadruple mixte.*

Quand les sujets d'un contre-point quadruple peuvent se renverser également à l'octave et à la douzième, ou à la dixième, cela s'appelle *contre-point quadruple mixte;* il se compose de la même manière que le contre-point triple. La véritable dénomination de ce contre-point serait celle de contre-point double ou triple à quatre parties.

Il y a deux manières de traiter ce contre-point.

Pour la première, on fait un contre-point double, soit à l'octave, soit à la dixième, soit à la douzième, mais de façon qu'on puisse y ajouter deux parties à la tierce, c'est-à-dire que l'on en puisse faire un quatuor. Cela fait, on varie les sujets par toutes sortes de figures, pour les faire distinguer les uns des autres.

Premier exemple. *Fig*. 5, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, Pl. 36 et 37, liv. 4, deuxième section. Dans la *fig*. *e*, le dessus et la basse forment la composition principale, à chacune desquelles a été ajoutée une partie intermédiaire en tierce; les *fig*. *a*, *b*, *c*, *d* en font voir les inversions avec les diminutions et variations pratiquées sur ces parties. La partie supérieure ayant sa tierce en dessous, et l'inférieure sa tierce en dessus (tierces qui peuvent se changer en dixième), la composition principale se trouve à la douzième (*voyez* ce que nous avons écrit sur cette espèce), quoiqu'on puisse la traiter à la dixième ou à l'octave, en joignant deux autres parties à la composition principale.

Si l'on en fait l'essai, on verra que, dans la composition à quatre parties dont il s'agit ici, le premier morceau et le troisième, le second ainsi que le quatrième peuvent, aussi bien que le premier et le second, ou le troisième et le quatrième, se renverser à la douzième.

Le premier et le quatrième morceau, le troisième et le second, puis le second et le quatrième, et le premier et le

Digitized by Google

troisième peuvent se renverser à l'octave. (Il faut bien observer qu'il ne s'agit pas de parties.) Le premier morceau et le second, plus loin le troisième et le quatrième peuvent se renverser à la dixième. Il y a donc trois contre-points dans cet exemple. Dans les changements nécessaires de mélodie, on rencontre la même chose pour le quadruple contre-point. *Voy. fig.* 97, *a*, *b*, *c d*, *e*, Pl. 36 et 37, liv. 4, deuxième section. D'abord la *fig. b* se renverse à l'octave de manière que la plus haute partie devient la plus basse, la plus basse la plus haute, la seconde la troisième, la troisième la seconde (*fig. c*). La seconde partie (toujours à compter d'en haut) devient basse au moyen d'un renversement à la douzième inférieure, la première devient la seconde, la basse la troisième, et la troisième la première, néanmoins par un renversement à la onzième supérieure, *fig. d.* La partie supérieure devient la troisième, et la plus basse la seconde. La troisième partie devient basse au moyen d'un renversement à la quinte au-dessous, et la seconde devient soprano par un renversement à la onzième au-dessus.

On peut de la même manière renverser le contre-point quadruple, *fig.* 98, Pl. 37. On a omis ici les divers renversements pour abréger. D'ailleurs on peut relire ce qui a été dit dans le chapitre précédent, sur la manière de traiter un triple contre-point de cette espèce.

La deuxième manière consiste à arranger les parties de façon,

1° Que la basse puisse se renverser à l'octave contre les trois autres parties, et réciproquement;

2° Que le dessus et l'alto puissent se renverser à la douzième l'un contre l'autre.

Nous allons en donner plusieurs exemples.

Premier exemple. En observant rigoureusement ces deux prescriptions, on aura le meilleur contre-point quadruple (comme on le voit dans les exemples *fig.* 99, *u*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, Pl. 37 et 38, liv. 4, deuxième section), qui, malgré ses nombreux renversements, ne le cède pas à un contre-point libre en souplesse, et en facilite dans toute l'harmonie qui s'y trouve, ainsi que dans l'exemple 94 ci-dessus. Ce contre-point peut, du reste, être renversé de plus de vingt-quatre manières. Dans les *fig. b*, *c*, *d*, on a mis les quatre principaux renversements à l'octave en comparaison avec ceux de la *fig. a* Cet exemple se trouve à la douzième, *fig. e*, dans lequel la basse devient soprano par le renversement à la douzième supérieure, tandis que les autres contre-points restent les mêmes, quoiqu'ils soient renversés dans d'autres parties. Cette figure permet encore six renversements quand,

avec la même basse, il n'y a que les trois parties supérieures qui se renversent ; ce qui nous donne trente changements. Si l'on veut, en outre, mettre tour à tour les deux parties médiaires à la basse, et la première et la dernière tour à tour au milieu, on a par-là quatre changements de plus, ce qui fait donc trente-quatre. Passons à la *fig. f.* Tous les contre-points restent dans leurs parties, comme dans la composition principale, mais trois sont renversés dans d'autres intervalles. En effet, le soprano, le ténor et la basse sont une quarte plus haut, et il n'y a que l'alto qui conserve sa position. Lorsque la basse reste la même, les trois parties supérieures sont encore susceptibles dans cette figure des six renversements connus, ce qui fait quarante changements. Comme le soprano ainsi que la troisième partie ou le ténor, dont la clef est ici celle de l'alto, peuvent tour à tour servir de basse, tandis que les deux autres parties peuvent être tour à tour au milieu, il s'ensuit qu'on a encore quatre changements, ce qui fait en tout quarante-quatre. On pourrait facilement ajouter encore une douzaine de renversements purs et même davantage. Mais nous en abandonnons la recherche à ceux qui possèdent l'intelligence de l'art. Celui qui est assez avancé pour comprendre ceux-ci, n'aura pas de peine à trouver ceux qui restent. Quant à l'ignorant, une plus ample explication ne lui serait d'aucune utilité.

Deuxième exemple. *Fig.* 100, *a, b,* Pl. 57, liv. 4, deuxième section. L'exemple *a* est composé à l'octave et à la douzième, mais avec plus de liberté. (On peut trouver facilement quelles sont les parties qui sont renversées d'après ces deux contre-points.) Ces derniers, et surtout le contrepoint à la neuvième qui s'y trouve, empêchent les principaux renversements à l'octave, mais permettent quelques renversements particuliers ; c'est-à-dire que la basse reste la même, et que les trois parties supérieures seulement se renversent. Dans le renversement à la douzième, *fig.* 100, *b,* la basse devient dessus, et se renverse à la douzième supérieure, il fallait aussi que la partie supérieure se renversât une quarte plus bas, parce que ces deux parties ne peuvent pas se renverser à la douzième entre elles ; mais par ce renversement elles se trouvent une octave entre elles, ainsi que la comparaison des deux parties nous le fait voir, puisque, par exemple, les sixtes, qui, *fig.* 101, *a,* font entre elles le premier et le second thème, deviennent, *fig.* 101, *b,* des tierces. La *fig.* 101 permet certains renversements à l'octave, que nous omettons ici, afin de conserver de la place pour donner un troisième exemple.

Troisième exemple. *Fig.* 101, *a, b, c, d*, Pl. 59, liv. 4, deuxième section. Toutes les parties ne peuvent pas être

Digitized by Google

prises comme basse à cause des intervalles de quarte et de quinte qui s'y trouvent, et où, par conséquent, il faut se restreindre à quelques renversements particuliers. On peut voir, *fig.* 101, *b*, un renversement principal à l'octave. A la *fig.* 101, *c*, un renversement à la sixième au-dessous, c'est-à-dire que la troisième partie de la composition principale se renverse. Tandis que le troisième et le quatrième contre-point de la composition principale vont par tierces, et ne peuvent pas être, par conséquent, renversés à la dixième; la quatrième devient en même temps une sixte plus haut, ce qui rend aux intervalles leur position précédente.

Remarque. On voit, d'après les exemples précédents, que pour écrire un contre-point quadruple mixte de cette espèce, il faut que 1° toutes les parties puissent, autant que possible, se renverser à l'octave; 2° que deux parties puissent se renverser à la fois à la douzième, ou, si l'on veut, d'après d'autres contre-points. Le choix de ces parties est arbitraire; mais dès lors les renversements ne peuvent être trouvés que par tâtonnement. Les différentes espèces de mélange sont trop nombreuses pour pouvoir en donner un tableau. L'objet principal est de bien posséder les sept espèces de contre-point double, mais principalement ceux à la douzième, à la dixième et à l'octave, car sans ces trois contre-points on ne peut rien faire dans cette partie de la composition. Le contre-point à l'octave ne suffit point, et ceux à la dixième et à la douzième sont très-rarement employés sans celui-ci. L'un tend la main à l'autre, et dans le mélange le tout consiste à faire marcher les parties d'une certaine manière dans les trois contre-points à la fois.

CHAPITRE II.

DU CONTRE-POINT PAR MOUVEMENT CONTRAIRE OU INVERSE.

I. Une composition, dont les parties prennent le mouvement contraire en se renversant, s'appelle *contre-point doublement renversé*, ou *contre-point par mouvement contraire*, ou mieux encore *contre-point double inverse*.

II. Le mouvement contraire peut être libre ou contraint, c'est-à-dire assujetti ou non à l'imitation sur ce dernier point. Je renvoie le lecteur au liv. 5 ci-après, chap. I, pour dé-

terminer le ton par lequel il faut commencer quand le mouvement doit être contraint. A l'égard du mouvement libre, on ne l'emploie pour l'ordinaire que des deux manières suivantes :

Première manière. La tonique demeurant tonique, on place l'octave de la tonique, en montant, vis-à-vis de l'octave de la tonique en descendant, par exemple, en *ut majeur*.

ut	ré	mi	fa	la	si	ut
ut	si	la	sol	mi	ré	ut.

La tonique redevient tonique; la seconde du ton se change en septième, et ainsi de suite. S'il arrivait donc que le chant du contre-point commençât par un *mi* ou un *sol*, il faudrait, en prenant ce chant par mouvement contraire, changer ces intervalles en *la* ou en *fa*, et ainsi des autres.

Deuxième manière. La tonique devenant dominante, on place l'octave de la tonique, en montant, vis-à-vis de l'octave de la dominante en descendant, par exemple, en *ut majeur* :

ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut
sol	fa	mi	ré	ut	si	la	sol.

La tonique se change en dominante; la seconde du ton devient quarte, et ainsi de suite. S'il arrivait donc que le chant du contre-point commençât par un *fa* ou un *sol*, il faudrait, en prenant ce chant par mouvement contraire, changer ces intervalles en *ré* ou en *ut*, et ainsi des autres.

Par conséquent, si l'on voulait transporter une figure ou toute autre composition dans un autre mode, il faudrait se représenter d'abord la composition principale écrite dans ce mode, pour y faire ensuite entrer le mouvement libre. Néanmoins on peut, suivant la circonstance, employer tour à tour, dans la fugue, tantôt le mouvement contraint et tantôt le mouvement libre, qui peut être pris de différentes manières. On peut renverser par mouvement inverse ou contraire tout un morceau, depuis le commencement jusqu'à la fin, ainsi qu'on le voit en deux exemples qui se trouvent dans l'art de la fugue de J.-S. Bach, et dont le commencement fera partie des second et troisième articles de ce chapitre, ou encore dans un motet à quatre parties sur les paroles : *Si Deus pro nobis, quis contra nos* ? (Chef-d'œuvre de Marco Scacchi.) Pour cela, il faut absolument conserver le mouvement qu'on a une fois choisi, mais en commençant on peut choisir le plus aisé.

Digitized by Google

III. De quelque sorte de mouvement que l'on se serve en renversant les parties d'une composition, les intervalles restent toujours les mêmes, la tierce reste tierce, la sixte sixte, et ainsi des autres; malgré cela, on ne peut se servir commodément que des intervalles consonnants, comme la tierce, octave, quinte et sixte pour la composition d'un contre-point par mouvement contraire; généralement parlant, les dissonnances ne pouvant être ni préparées ni sauvées régulièment, et ne pouvant, par conséquent, être passées que par le moyen de la supposition, il y en a cependant quelques-unes que l'on peut employer contre la régle générale; mais il faut alors que les parties, en se renversant, prennent le mouvement contraint, ou le mouvement libre de la seconde manière, au moyen de laquelle la tonique se change en dominante. J'en parlerai en son lieu.

Article Ier. — *Du contre-point par mouvement contraire à deux parties.*

I. Les intervalles dont on peut se servir sont: la tierce, la quinte, la sixte et l'octave. Pour les dissonnances, il n'y a que la quinte mineure, la quarte augmentée, la seconde augmentée et la septième diminuée, qui puissent être employées, *fig.* 102, *aa'*, *bb'*, *cc'*, parce que les dissonnances sujettes à préparation et résolution ne peuvent avoir dans l'inversion la marche qui lui est prescrite. Quand on emploie la quarte mineure, il faut la résoudre sur la sixte avec basse descendante, mais il vaut mieux l'omettre. La quinte mineure va bien quand elle descend diatoniquement sur la tierce.

Premier exemple. *Fig.* 103, *a*, Pl. 40, liv. 4, deuxième section. Cet exemple est renversé par mouvement contraire à la *fig.* *b*, où le dessus est changé en basse et la basse en dessus. Pour ce qui est des deux clefs renversées, dont la véritable clef de la *fig.* *a* est précédée, en voici l'usage. La première sert pour indiquer le ton dans lequel le renversement doit se faire suivant l'intention du compositeur; on n'a qu'à tourner la feuille et regarder à rebours l'exemple en question, en tirant de la droite à la gauche, et on en trouvera de suite le renversement. La seconde clef, qui est celle du milieu, sert à reconnaître ce renversement par le moyen d'un miroir, en tournant seulement la feuille, sans être obligé de lire de droite à gauche; mais on ne se sert pas de ces deux clefs à la fois, et ce n'est que dans le canon que l'on en fait quelque usage.

Deuxième exemple. La composition principale se trouve

Digitized by Google

fig. 104, *a,* Pl. 40, liv. 4, deuxième section, et le renversement fait immédiatement suite, *fig.* 104, *b*; il y est encore libre, mais il a lieu avec l'octave opposée du ton principal et de la dominante. Les clefs sont dans le même état que dans l'exemple précédent.

Troisième exemple. On trouve, *fig.* 105, *a,* Pl. 40, liv. 4, deuxième section, un canon, dont on voit le renversement à la *fig.* 105, *b.* Il y est libre, et a lieu avec les octaves opposées du ton principal et de la dominante, quoiqu'il soit dans un autre ton. Pour vérifier, on n'a qu'à remener la *fig.* 105, *b,* d'*ut mineur* en *fa mineur.*

II. Quand on évite de faire deux tierces de suite par mouvement semblable, on peut faire de ce contre-point un trio; et, en évitant en même temps de faire deux sixtes de suite par mouvement semblable, on peut faire un quatuor. Il suffit de faire marcher la troisième partie, ou bien une tierce au-dessous du soprano ou au-dessus de la basse. Pour le quatuor, les tierces s'ajoutent au-dessous du soprano, ou au-dessus de la basse. Comme exemples, *voyez* les *fig.* 106, *a, b,* qui proviennent des contre-points expliqués précédemment aux *fig.* 103, *a, b*; *voyez* plus loin les *fig.* 107, *a, b,* qui se rapportent aux *fig.* 104, *a, b.*

III. On fait souvent prendre aux parties le mouvement contraire, sans les renverser en même temps; comme alors les intervalles ne restent pas les mêmes, mais qu'ils se changent, il est nécessaire de se proposer un des doubles contre-points, soit à l'octave, à la douzième ou à la dixième, pour régler là-dessus sa composition. La quinte ne peut être regardée ici autrement que comme une dissonnance, c'est-à-dire qu'elle doit être préparée et sauvée, parce qu'elle devient quarte dans le renversement.

On trouve un exemple tout entier d'un contre-point renversé de cette espèce dans la *fig.* 108, *a,* où l'on voit, *b,* la composition principale, et dans la *fig.* 108, *c,* le renversement de cette composition par mouvement contraire, sans que les parties soient renversées.

Exemple *d.* La composition précédente est renversée à l'octave, comme l'exemple original ex. *b,* et son renversement quadruple est à remarquer. On trouve un nouvel exemple, *fig.* 109, *a, b* (c'est le même que 103), et un troisième entre la première et la troisième partie dans la *fig.* 110, *d*, Pl. 42, liv. 4, deuxième section; le renversement est entre la seconde et la troisième partie à la *fig.* *e.* On n'a pas besoin d'en voir plus loin que jusqu'à l'entrée de la troisième partie.

Remarque. Quand les contre-points sont renversés par mouvement contraire, et que les parties restent les mêmes,

Digitized by Google

ces intervalles peuvent se changer non-seulement en octave, comme l'apprennent les exemples déjà donnés, mais aussi en dixième, douzième, et même suivant d'autres contre-points. On trouve des exemple à la sixte et à la douzième dans la *fig.* 110, *a*, *b*, Pl. 41, liv. 4, deuxième section. Quand on fait le changement, il est nécessaire de se proposer un de ces contre-points doubles pour régler là-dessus sa composition. Lorsque, par exemple, ils doivent se changer suivant le contre-point à la douzième, il faut éviter la sixte. Lorsque le changement doit se faire à la dixième, il faut éviter deux tierces et deux quintes de suite. Ainsi, de suite, on rencontre la quinte dans les deux espèces de contre-point; mais dans le renversement à l'octave elle ne doit être employée que dans certaines circonstances. Cette dernière manière est la plus usitée: c'est pourquoi nous n'avons parlé des autres qu'en passant, quoique cependant elles soient utiles dans certains contre-points.

Article II. — *Du contre-point à trois parties par mouvement contraire.*

On a déjà fait voir comment un contre-point à deux parties peut devenir un contre-point à trois parties. Il s'agit maintenant de faire un contre-point de même genre, dans lequel les trois parties soient différentes les unes des autres. Les trois parties pouvant se renverser très-facilement de trois manières différentes, nous allons les examiner.

Première manière. On laisse la partie du milieu à sa place, et l'on ne renverse que le dessus et la basse. Comme, au moyen de ce renversement, les intervalles des deux voix extrêmes restent les mêmes, de même que dans le contre-point double par mouvement contraire, il n'y a, par conséquent, d'autres régles à observer que celles qui ont été données ci-devant à l'article premier. Mais ce qu'il y à observer par rapport à la partie du milieu, c'est que les notes, qui étaient à la tierce, sixte, etc., contre le dessus, font encore par le renversement les mêmes intervalles contre la basse, et réciproquement. Ce qu'il y a de plus remarquable concerne la quarte, qu'il ne faut pas mettre entre le dessus et la partie du milieu, à moins qu'elle ne soit préparée par en haut, et qu'elle ne se sauve ensuite par la sixte. Elle ne peut toujours être employée suivant la régle qu'entre la partie médiaire et la basse. Ce que, du reste, on a dit des autres dissonnances convient encore ici. *Voyez fig.* 111, *a*, Pl. 42, pour le contre-point, et la *fig.* 2 pour le renversement.

Deuxième manière. En faisant prendre aux parties le mou-

Digitized by Google

vement contraire, on les renverse de façon que le dessus prenne la place de la haute-contre, la haute-contre celle de la basse, et la basse celle du dessus. Si les deux voix supérieures de la composition principale deviennent les voix inférieures, et qu'après cela elles soient toujours l'une au-dessus de l'autre, sans être, par conséquent, confondues entre elles, c'est que les intervalles ne restent pas les mêmes, mais que la tierce devient sixte, la sixte se change en tierce, ainsi de suite, comme dans le contre-point renversé à deux parties, qui a été expliqué au paragraphe 3 de l'article précédent, où je renvoie le lecteur, pour ne pas répéter toujours la même chose. Par rapport à la quarte, il faut éviter d'en faire deux de suite, parce qu'elles deviennent autant de quintes consécutives en se renversant, *fig.* 112, *a, b,* Pl. 42, liv. 4, deuxième section.

Troisième manière. La basse se change par le renversement en dessus, avec les mêmes intervalles que ceux qu'elle avait dans la composition principale. La seule différence qu'il y ait, c'est que les sixtes, tierces, etc., qui se trouvaient entre le dessus et la basse, deviennent alors sixtes et tierces entre le dessus et la partie moyenne, et que ces mêmes intervalles entre la basse et la partie médiaire sont encore les mêmes entre le dessus et la basse, d'où il suit que pour la quarte il vaut mieux l'employer dans la composition principale entre le dessus et la basse, qu'entre la basse et la partie médiaire, comme on peut le voir *fig.* 112, *a, b, c, d.* On a mis ici à la suite, comme exemple, le commencement d'un contre-point de cette espèce, qui, dans l'art de la fugue de J.-S. Bach, est renversé suivant cette manière depuis le commencement jusqu'à la fin. On ne découvre pas la difficulté du contre-point ni dans la composition principale, *fig.* 113, *a,* Pl. 42 et 43, liv. 4, deuxième section, ni dans le renversement, *fig. b,* qui a été continué aussi loin qu'il a été nécessaire. L'harmonie et la mélodie y sont aussi naturelles que dans la composition la plus libre.

Article III. — *Du contre-point à quatre parties par mouvement contraire.*

I. On a vu, au premier article, comment d'un contre-point double par mouvement contraire on peut faire un quatuor. Il s'agit maintenant de faire une sorte de contre-point où toutes les parties se distinguent les unes des autres, c'est-à-dire un quadruple contre-point par mouvement contraire.

II. En renversant les parties, on change le dessus en basse, la basse en dessus, l'alto en taille, et la taille en alto.

Digitized by Google

III. Ce qu'on a dit en commençant des parties dissonnantes convient encore ici. Ainsi l'on ne devra se servir que d'intervalles consonnants, tels que la tierce, la sixte, l'octave et la quinte. La quarte peut toujours être employée sans risque, comme à l'ordinaire, entre les deux parties du milieu, ainsi qu'entre la taille et la haute-contre, et la haute-contre et la basse, en ayant soin de la préparer et de la résoudre. Toutefois, il est mieux de ne pas la mettre entre le dessus et la basse : quant à la meilleure manière de la mettre entre le dessus et la haute-contre, ainsi qu'entre le dessus et le ténor, quoiqu'elle y soit défendue par les anciens, on peut la voir dans un exemple où elle est placée entre la basse et la taille, ainsi qu'entre la basse et la haute-contre, d'après la manière expliquée précédemment, tandis que par le renversement des parties la basse et la taille se changent en dessus et en haute-contre, et que la basse et la haute-contre se changent en dessus et en taille. Cet exemple se trouve *fig.* 114, *a, b, c,* Pl. 44, liv. 4, deuxième section. Pour premier exemple de cette espèce de contre-point, nous donnerons le commencement d'une fugue, qui se trouve tout entière dans l'art de la fugue de J.-S. Bach. Son renversement se trouve *fig.* 115, *a, b,* Pl. 44 et 45, liv. 4, deuxième section. Est-il une mélodie plus coulante et une harmonie plus liée que celle-là ? Tout ce qu'il y a de dur et traînant dans un morceau ne doit donc pas être attribué au contrepoint, mais au compositeur. Je prends, comme second exemple, un canon du même auteur, qui se trouve *fig.* 116, *a.* Son renversement par mouvement contraire vient après, *fig. b.* On sait, du reste, à quoi s'en tenir pour les deux clefs renversées qu'on voit en avant, car on a déjà dit, dans le premier article de ce chapitre, ce qu'elles signifiaient. Les clefs de la première ligne indiquent le renversement dans les sons naturels, ainsi qu'il est écrit à la *fig. b.* L'autre ligne se rapporte au même renversement au moyen des bémols. Il faut prendre garde de se tromper pour les clefs. Dans les deux manières, la composition reste sur les mêmes degrés. Pour se convaincre de la première manière, on n'aura qu'à lire la partie quoique renversée, *fig. b*, et on ne devra se représenter la clef convenable au dessus, à la haute-contre, à la taille et à la basse, que successivement en allant de droite à gauche.

Digitized by Google

CHAPITRE IV.

DU CONTRE-POINT PAR MOUVEMENT RÉTROGRADE.

I. Une composition faite de façon qu'elle puisse s'exécuter en la lisant, non-seulement du commencement *à la* fin, mais encore en la lisant de la fin au commencement, s'appelle contre-point par mouvement rétrograde, ou simplement contre-point rétrograde.

II. Quand on fait prendre aux parties le mouvement rétrograde sans les renverser, le contre-point est simple, il est double quand on joint le renversement des parties à leur mouvement rétrograde.

III. Quand le contre-point rétrograde est renversé, il peut aller par mouvement semblable ou par mouvement contraire. Il y a donc deux espèces de double contre-point rétrograde, l'un par mouvement semblable, l'autre par mouvement contraire.

IV. Quant à sa nature, ce contre-point ne se compose que des intervalles consonnants, auxquels il faut joindre les dissonnances suivantes : la quinte mineure, la septième mineure de dominante, la septième diminuée, la quarte et la seconde augmentées. Toutefois ces dissonnances sont assujetties à n'aller avec des consonnances qui les précèdent et qui les suivent que de manière à ne reparaître (*à la renverse*) que comme on le verra. Les autres dissonnances sont exclues entièrement, parce qu'au lieu d'être d'abord préparées, ensuite frappées et enfin résolues, elles se présentent dans le renversement rétrograde, d'abord résolues puis frappées et enfin en liaison. Comme les notes de passage régulières se changent en irrégulières, et réciproquement, il vaut mieux se servir d'abord du passage irrégulier que du régulier, parce qu'on voit d'avance ce qui en résulte, au lieu qu'en faisant le contraire il en peut résulter dans la suite, une très-mauvaise harmonie. Pour ce qui est des pauses, des points et des tenues, quoiqu'elles ne puissent jamais être que des consonnances, il faut pareillement faire attention de ne pas en mettre dans un endroit où elles se trouveraient déplacées, en prenant le chant à rebours. Les anciens les prohibaient indistinctement, mais à tort. L'exercice et l'attention feront seuls connaître où elles conviennent le mieux, et comment en fai-

Digitized by Google

sant une composition de ce genre on peut de suite l'essayer à rebours. Il est facile de s'apercevoir si elles conviennent ou non. Il serait trop long, et d'ailleurs inutile, d'indiquer tous les cas admissibles. Outre les exemples qui appartiennent à ce chapitre, on en trouve comme exercice, dans le chapitre du canon, d'autres qui sont très-bien faits.

Article Ier. — *Du contre-point simple par mouvement rétrograde.*

On vient de voir en quoi il consiste, et quelles régles il faut observer pour en composer un. En voici quelques exemples.

a. A deux parties.

Fig. 118, *a*, *b*, Pl. 46, deuxième section. On peut faire rétrograder de la même manière la *fig*. *b*, de même que la *fig*. 119, *a*, *b*. *Voyez* encore les *fig*. 120, 121, Pl. 47, liv. 4, deuxième section.

b. A trois parties, *fig*. 122, *a*, *b*, Pl. 47, *ib*.

c. A quatre parties, *fig*. 123, *a*, *b*, Pl. 48, *ib*.

Article II. — *Du contre-point double par mouvement rétrograde et semblable.*

a. A deux parties.

Comme dans ce cas toutes les parties se renversent en même temps à l'octave en rétrogradation, on ne peut employer aucune dissonnance.

La régle est qu'il faut éviter la quinte, parce qu'elle devient quarte ou onzième, et que le contre-point rétrograde n'admet pas une dissonnance, au moins de cette espèce.

Voy. *fig*. 124, *a*, *b*, Pl. 48, liv. 4, deuxième section; et encore la *fig*. 125, *a*, comparée avec la *fig*. *b*.

b. A trois parties.

I. Dans un contre-point à trois parties, où la basse se change en dessus et le dessus en basse, tandis que la partie moyenne reste toujours la même, il n'y a de quinte qu'entre la partie médiaire et la basse, parce que dans le renversement elle devient quarte entre le dessus et la partie médiaire. Jamais on ne rencontre deux quartes successives entre deux parties quelconques. Exemple, *fig*. 126, *a*, Pl. 48; son renversement, *fig*. 126, *b*.

II. Quand on veut, dans un contre-point à trois parties, renverser la partie médiaire à la basse, le dessus à la partie

moyenne, et la basse au dessus, il faut : 1° éviter dans la composition principale la quarte entre le dessus et la partie moyenne, parce que dans le renversement il en résulte une quarte entre le ténor et la basse. Il ne faut pas 2° que la basse et la partie médiaire fassent entre elles une quinte qui se change dans le renversement en quarte, entre le dessus et la basse. Au contraire la partie moyenne et le dessus, ainsi que la basse et le dessus, peuvent faire une quinte. Dans le premier cas, elle devient quarte par le mouvement entre la basse et la partie moyenne, et dans le second cas elle devient quarte entre le dessus et l'alto. Exemple principal et renversement, *fig.* 127, *a*, *b*, Pl. 49, liv. 4.

III. Dans un contre-point à quatre parties, où la basse devient dessus, le dessus devient basse, l'alto devient ténor et le ténor devient alto, il faut faire attention qu'il n'y ait pas de quinte 1° entre le dessus et la basse, 2° entre le dessus et l'alto, et 3° entre le dessus et le ténor, parce qu'il en résulte de mauvaises marches de quarte. Jamais il ne se rencontre deux quartes successives entre deux parties quelconques. Exemple principal, son renversement, *fig.* 128, *a*, *b*.

CHAPITRE V.

DU CONTRE-POINT RÉTROGRADE INVERSE.

Dans le renversement de ce contre-point, les intervalles restent toujours les mêmes, ainsi que dans le contre-point renversé. La tierce demeure en tierce, la sixte reste sixte, et ainsi de suite ; on ne rencontre que des intervalles consonnants.

On voit un exemple à deux parties *fig.* 128, *a*, et son renversement est à la *fig.* 128, *b*, où le dessus devient basse et la basse devient dessus. Les clefs écrites à la suite de la *fig. a* indiquent dans quels tons le renversement doit avoir lieu. Il n'y a qu'à changer la partie inférieure en partie supérieure, et alors on peut lire, en se réglant sur ces clefs, qui dans ce cas se montrent dans leur véritable position, tout l'exemple, allant comme à l'ordinaire de gauche à droite ; c'est ainsi qu'on obtient le double renversement de l'exemple par mouvement inverse.

Digitized by Google

Quand on veut éviter dans un contre-point de cette espèce *a* la quinte, qu'on ne veut employer que la tierce, la sixte et l'octave, et *b*, quand plus loin l'on ne veut pas faire l'emploi du mouvement contraire et oblique, ce contre-point n'est pas seulement des quatre mouvements possibles, mais il peut aussi se renverser à l'octave, et se jouer enfin à trois parties. C'est d'après ces lois qu'a été composé l'exemple qui se trouve *fig.* 129, *a*, Pl. 50, liv. 4, deuxième section, et qui peut éprouver dix renversements différents, ainsi que va le faire voir l'explication suivante. On voit en effet :

1. Deux thèmes dans la *fig.* *a* entre le dessus et la partie moyenne.

2. Son renversement à l'octave à la même place, entre la partie moyenne et la partie inférieure, même *fig.*

3. L'exemple principal par mouvement inverse la *fig.* *c.*

4. Son renversement au même endroit, *fig.* *c.*

5. L'exemple principal par mouvement rétrograde à la *fig.* *e.*

6. Son renversement au même endroit, *fig.* *e.*

7. L'exemple principal, par mouvement rétrograde inverse, à la *fig.* *f.*

8. Son renversement au même endroit, *fig.* *f.*

9. Le premier trio par mouvement semblable à la *fig.* *b.*

10. Le second trio par mouvement contraire à la *fig.* *d.*

Dans un contre-point de cette espèce à trois parties, où le dessus se change en basse, la basse en dessus, tandis que la partie du milieu reste à la même place, il faut éviter la quarte entre le dessus et l'alto, parce qu'elle devient quarte entre la basse et le ténor. On peut voir un exemple d'un pareil contre point *fig.* 130, *a*, *b*, Pl 51, liv. 4, première section et son renversement rétrograde avec le mouvement contraire.

Dans un contre-point à quatre parties, où le soprano se change en basse, la basse en dessus, la haute contre en taille, et la taille en haute contre, il faut faire attention 1° à ce qu'il n'y ait point de quarte entre le dessus et la haute-contre, parce qu'il en résulte une mauvaise quarte entre la taille et la basse, de même; 2° entre le dessus et la taille, parce qu'il en résulte une quarte désagréable entre la haute-contre et la basse. Un premier exemple d'un pareil contre-point se trouve *fig.* 131, *a*, Pl. 51, 52, liv. 4, deuxième section, son renversement retrograde par mouvement con-

traire est à la *fig.* *b*. Un second exemple se trouve *fig.* 131, *c*, dont on reconnaît le renversement par mouvement rétrograde contraire d'après les clefs écrites à la suite.

CHAPITRE VI.

DU CONTRE-POINT CONVERTIBLE DE PLUSIEURS MANIÈRES ET PAR PLUSIEURS MOUVEMENTS.

I. Nous avons vu, dans le chapitre sur le contre-point double à trois et à quatre parties, comment, dans une composition de cette espèce, les trois contre-points que nous connaissons, savoir: celui à l'octave, à la dixième et à la douzième, peuvent avoir lieu à la fois, réunion avantageuse, au moyen de laquelle on peut toujours rapporter tel ou tel thème à différents contre-points, avant que de prendre les trois contre-points à la fois. Toutefois, quand on les prend tous à la fois, il ne faut plus songer à mettre, dans le cours de la composition, ce thème sous quelque forme d'harmonie que ce soit. Du reste, ces contre-points étaient tous par mouvement semblable seulement, maintenant il s'agit de joindre la pluralité des mouvements à celle des contre-points.

II. Les anciens regardaient comme un grand secret cette sorte de composition. Ils n'avaient rien écrit à ce sujet, et ne l'enseignaient que par tradition; aussi avait-il entièrement disparu.

Quoi qu'il en soit, tout leur art, en pareil cas, consistait à inventer deux contre-points, qui se jouent à la fois à trois et à quatre parties dans le contre-point à l'octave, la dixième et la douzième, et qui ensuite peuvent se changer ensemble en un contre-point *alla riversa*, c'est-à-dire en un double contre-point renversé. Il n'était point ici question pour eux du renversement rétrograde, ni du renversement rétrograde par mouvement contraire, ainsi que du renversement d'une composition dans toutes les sept espèces connues du contre-point double; car ils n'en avaient point connaissance (*a*).

(*a*) Nous ne partageons pas l'opinion de Marpurg sur ce fait. nous parait bien établi, dans l'histoire de l'art, que les maîtres du quinzième et du seizième siècles ont eu une connaissance très-pro-

Digitized by Google

III. Quand je dis que leur art ne consistait en rien autre chose qu'en ce que j'ai annoncé plus haut, on ne doit pas s'en étonner. Je veux dire par-là qu'il n'y a rien de si facile que de composer un pareil contre-point, ainsi qu'on le verra par la suite. J'ai sans doute bien plus raison de m'étonner que certains contre-pointistes ne sachent pas ce qu'ils font, et qu'ils ne sachent pas non plus ce que renferment les contre-points qu'ils composent, ce qui, certes, fait preuve d'une mauvaise théorie. Quel est, le contre-pointiste qui ignore comment on peut faire un contre-point à trois et à quatre parties d'un contre-point à deux parties à l'octave, la dixième et la douzième? Mais comme il y en a sans doute peu qui sachent que le secret en question repose là dessus, et que, dans un pareil contre-point, à l'exception des régles du mouvement harmonique, il n'y a rien autre chose à observer, que de ne pas y faire entrer de dissonnances, afin qu'il soit susceptible du renversement et du mouvement contraires. Personne n'a peut-être encore remarqué que ces deux contre-points sont aussi susceptibles en même temps des autres renversements; de plus, qu'au moyen de quelques figures nouvelles on peut les rendre entièrement différents l'un de l'autre, ensuite former avec ces deux contre-points non-seulement trois, mais aussi quatre autres contre-points qui seront susceptibles de tous les changements relatifs à la pluralité des contre-points et des mouvements. Je dis peut-être, parce que j'en juge d'aprés les écrits existants et les conversations que j'ai eues souvent à ce sujet avec des contre-pointistes, du reste, très-habiles sous le rapport de la pratique.

IV. Néanmoins, rendons la chose plus évidente par des exemples. On voit le premier, *fig.* 132, Pl. 52, liv. 4, deuxième section. Cet exemple n'offre au premier coup d'œil qu'une composition à deux parties, mais qui devient à quatre par l'introduction des tierces. Dans cette composition, il y a préalablement trois contre-points, celui à l'octave, à la dixième et à la douzième, ce dont on peut avoir la preuve par les *fig. e, f, g* (*ib.*); elle est d'ailleurs susceptible des quatre mouvements possibles. C'est ce qu'on voit dans les *fig. a, b, c, d.* Quand on ne veut l'avoir qu'à trois et même seulement à deux parties, il n'y a qu'à omettre l'une des parties qui marche par tierce ou même toutes deux. Si

---

fonde de toutes les sortes de contre-point complexe, dont ils ont même fait l'emploi le plus abusif, Au surplus ceci ne touche en rien à la question, qui a pour objet de faire connaître le contre-point qui résulte du mélange de toutes ces espèces.

Digitized by Google

l'on veut ici, d'après les règles données pour le contre-point double à trois parties, faire une différence entre les parties, il en résulte trois et même quatre thèmes provenant des trois contre-points dont on a parlé, et qui ne sont pas seulement susceptibles du mouvement contraire, mais aussi du mouvement rétrograde et du mouvement rétrograde renversé. Pour se convaincre de la possibilité de faire quatre contre-points avec deux, on n'a qu'à se reporter à la deuxième partie du chapitre second, où cet exemple se trouve, ainsi que dans la *fig.* 133 ou 97 qui est la même, et ensuite avec de nouvelles figures on le rencontre dans les *fig. a, b, c, d.*

J'ometterai le renversement du contre-point figuré par mouvement contraire, par mouvement rétrograde renversé. Il doit se représenter dans ces mouvements avec ses ornements aussi purs qu'il l'est, avec ses notes fondamentales, dans la *fig.* 97, *e*, ou *fig.* 132, *a, b, c, d*. Chacun peut en faire l'essai, en se souvenant toutefois de ce qui a été dit du double contre point renversé, et du contre-point rétrograde renversé Cependant on peut changer çà et là les points et les notes de passage.

Un second exemple se trouve *fig.* 89, Pl. 28, liv. 4, deuxième section, pour lequel on a préalablement besoin de relire ce qui a été dit sur le double contre-point à trois parties. On peut ensuite, selon qu'il convient, le renverser dans le double contre-point renversé. Du reste, les deux autres mouvements ne peuvent pas être employés commodément.

V. Après nous être occupés, dans le paragraphe précédent, de parties de contre-points qui différaient entre eux par beaucoup de figures, nous allons donner maintenant une composition à trois parties, dans laquelle les trois parties seront différentes les unes des autres, quoiqu'on puisse encore les rapporter à un contre-point, qui fait un trio d'un duo. On fait une pareille composition d'après les règles du contre-point rétrograde renversé, et il faut que le dessus et la basse occupent la dixième ensemble, mais que le dessus et la partie du milieu, ainsi que la basse et la partie du milieu, occupent l'octave. Comme essai, prenez l'exemple qui se trouve *fig.* 134, Pl. 53 et 54, liv. 4, deuxième section, et dont nous nous sommes déjà servis au sujet du double contre-point rétrograde renversé On le voit ici dans sept principaux changements différents; on peut trouver sans beaucoup d'efforts les changements particuliers.

1. *Voyez* le renversement principal, *fig.* 134, *a*, Pl. 53.

2. *Voyez* le renversement à l'octave, où la basse restant la même, les deux parties supérieures prennent la place l'une de l'autre, *fig.* 134, *b*.

Digitized by Google

3. *Voyez* le renversement à la dixième, où la basse se change en dessus, et le dessus se change en basse au moyen d'un renversement à la dixième en dessous. La partie du milieu reste la même, seulement elle va une tierce plus haut, afin d'être en harmonie avec la basse, *fig.* 134, *c*.

4. C'est le renversement à la douzième, où la basse se renverse à la douzième au-dessus, et la partie du milieu à la quinte au-dessus. Le dessus de la composition primitive se change enfin en basse, *fig.* 134, *d*.

5. On trouve le mouvement rétrograde du contre-point, *fig.* 134, *e*, Pl. 54.

6. L'exemple se trouve renversé suivant le double contre-point *alla riversa*, *fig.* 134, *f*.

7. Le même exemple est présenté dans le mouvement rétrograde renversé, *fig.* 134, *g*.

VI. Il nous reste encore à faire voir comment une composition peut se rapporter non-seulement aux trois contre-points connus, mais aussi à toutes les sept espèces possibles du contre-point double On peut en conclu e que le contre-point, qui devient un trio ou quatuor d'un trio, n'appartient pas seulement aux trois contre-points à l'octave, à la dixième et à la douzième, ainsi qu'on l'avait cru jusqu'à présent, mais qu'il se rapporte aussi à tous les autres, et que, par conséquent, une pareille espèce de contre-point est un extrait de toutes les autres, puisqu'on y réunit tout ce qui s'accorde dans ces dernières, et que, au contraire, on omet tout ce par quoi l'une diffère de l'autre.

Un premier exempl se trouve à la *fig.* 135, *a*, Pl. 54, liv 4, deuxième section, et on voit aux *fig.* *b*, *c* comment il peut se renverser à la sixte, à l'octave, à la dixième et à la douzième. La première des deux parties supérieures qui renferme toujours le principal contre-point à deux parties se change toujours, ainsi qu'on peut le voir, contre la seconde partie qui reste la même, dans les intervalles cités plus haut.

Un second exemple se trouve *fig.* 136, *a*, Pl. 55, liv. 4, deuxième section, et *fig.* *b*, *c*. On voit la résolution des contre-points sur l'octave, la dixième, la douzième (qui se rapporte à la *fig.* *b*), et sur la sixte.

Un troisième exemple se trouve *fig.* 137, *a* (*ib*.), qui peut enfin se résoudre dan les sept contre-points différents. Ce même exemple est :

1. A l'octave, *fig.* 137, *b*.
2. A la neuvième ou seconde, *fig.* 137, *c*.
3. A la dixième ou tierce, *fig.* 137, *d*.

Digitized by Google

4. A la onzième ou quarte, *fig*. 137, *e*.
5. A la douzième ou quinte, *fig*. 137, *f*.
6. A la dixième tierce ou sixte, *fig*. 137, *g*.
7. A la dixième quarte ou septième, *fig*. 137, *h*.

Nous terminerons ici l'exposition des principes du contre-point, en remarquant que la dernière note qui termine chaque résolution peut toujours changer.

Digitized by Google

LIVRE CINQUIÈME.

DE L'IMITATION, DU CANON ET DE LA FUGUE.

INTRODUCTION. — DE L'IMITATION.

DANS les exercices que nous avons jusqu'à ce moment présentés au lecteur, le sujet invariable est demeuré constamment dans la même position ; et si, dans la seconde section du quatrième livre, nous avons montré comment on pouvait disposer l'harmonie de telle manière, que les parties fussent susceptibles de changer de position sans que celle-ci eût rien à y perdre, nous n'avons pas indiqué comment ces imitations et transpositions pouvaient être mises en œuvre ; cesera l'objet des exercices qui vont suivre ; nous chercherons à montrer à l'élève comment un sujet peut être déplacé, transporté d'une partie à l'autre, et former ainsi, par l'enchaînement de ces diverses positions et des contre-points, qu'on lui oppose des compositions de toute espèce. Cette opération a pour principe ce que l'on appelle, en musique, IMITATION. Nous allons donc, avant tout, faire connaître en en quoi consiste l'imitation générale, d'abord en elle-même, puis dans ses différentes espèces. Ce sera l'objet de l'introduction de ce cinquième livre.

§ I. *Répéter* en musique, c'est faire entendre deux ou plusieurs fois de suite un certain chant dans la même partie et sur les mêmes cordes. *Voy*. liv. 4, Pl. 1, *fig*. 1.

Changer de cordes en répétant un chant, dans une même partie, c'est *transposer* ce chant, Pl. 1, *fig*. 2.

Changer de partie, en répétant ou en transposant ce chant, c'est *imiter*, Pl. 1, *fig*. 3. On confond assez fréquemment ces trois termes et presque toujours mal à propos. Les explications qui en ont été données, et les exemples

qui s'y trouvent joints, feront bien connaître la différence qui existe entre eux.

§ II. Toutes les parties possibles dans la musique se réduisent à *quatre parties principales*, qui sont : la *basse*, le *ténor* ou *taille*, l'*alto* ou *haute-contre*, et le *soprano* ou *dessus*. Si l'on excède dans la composition le nombre de quatre parties, on double, ou triple l'une ou l'autre, ou plusieurs ensemble, selon le dessin qu'on se propose.

Pour distinguer les unes des autres les parties semblables, on se sert des mots, *première*, *seconde*, *troisième*, etc., et par exemple, quand un morceau renferme deux ou plusieurs *dessus*, l'on dit, en parlant du dessus supérieur et des suivants, le premier, le second et le troisième, etc., et il en est de même des autres parties principales. Toutes les parties ainsi semblables ont la même clef et sont affectées des mêmes signes à la clef : souvent ces parties se distinguent en chœur; aussi dit-on le dessus du premier chœur, le dessus du second chœur.

§ III. Une octave n'étant composée que de huit intervalles, toute imitation, de quelque nature qu'elle soit, ne se peut faire que de huit manières, savoir :

1° A l'unisson, quand la seconde partie suit la première sur la même note, *fig.* 3, Pl. 1, première section.

2° A la seconde, quand la seconde partie suit la première une seconde plus haut ou plus bas, *imitatio in seconda superiori* ou *inferiori*, *fig.* 4 et 5

3° A la tierce, quand la seconde partie suit la première une tierce plus haut ou plus bas, *imitatio in hyper* ou *hypoditono*, *fig.* 6 et 7.

N. B. Il faut remarquer que pour cet intervalle, ainsi que pour tous les autres, on peut, au lieu du mot grec *hyper*, se servir du mot *epi*, qui, comme le précédent signifie, au-dessus. Ainsi *hypotinus* signifiant tierce au-dessous, *hyperditonus* ou *epiditonus* signifiera tierce au dessus.

4° A la quarte, quand la seconde partie suit la première une quarte au dessus ou au-dessous, *hyper* ou *hypodiatessaron*, *fig.* 8 et 9.

5° A la quinte, quand la seconde partie suit la première une quinte au-dessus ou au-dessous, *in hyper* ou *hypodiapente*, *fig.* 10 et 11.

6° A la sixte, quand la seconde partie suit une première une sixte plus ou moins bas, *in hexachordo superiori*, *fig.* 12 et 13, Pl. 2, liv. 4, introduction.

7° A la septième, quand la seconde partie suit la pre-

Digitized by Google

mière une septième au-dessus ou au-dessous, *in heptachordo superiori* ou *inferiori*, *fig.* 14 et 15.

8° A l'octave, quand la seconde partie suit une octave plus haut ou plus bas, *in hyper* ou *hypodiapason*, *fig.* 16 et 17.

Première remarque. Quand la seconde, la tierce et la quarte sont à l'octave au-dessus et au-dessous, il en résulte des imitations à la neuvième, dixième et onzième, etc.

Deuxième remarque. On reconnaît facilement, d'après le renversement des intervalles, que l'imitation à la seconde supérieure ou à la septième inférieure n'est qu'une seule et même chose, ainsi que l'imitation à la tierce supérieure ou à la sixte inférieure, que celle à la tierce inférieure ou à la sixte supérieure.

§ IV. Le mouvement des notes qui composent le chant d'imitation, peut être semblable ou contraire. Comme ces deux mots sont susceptibles d'être interprétés de différentes manières, nous les examinerons à part. Dans l'étude du contre-point simple, c'est-à-dire des principes de l'harmonie, on emploie trois mouvements pour déterminer le progrès des consonnances et des dissonnances dans deux différentes parties qui marchent ensemble; les trois mouvements déjà connus, sont :

1° Mouvement semblable ou direct, *motus rectus*, quand les parties vont en même temps par degrés conjoints ou disjoints, soit en montant soit en descendant.

2° Mouvement dissemblable ou contraire, *motus contrarius*, quand les parties sont en sens contraire l'une de l'autre.

3° Mouvement oblique, *motus obliquus*, quand une partie reste sur le même degré et que l'autre en parcourt d'autres, soit en montant soit en descendant.

Il n'est pas ici question d'un mouvement semblable ou contraire de cette espèce; le mouvement contraire dont il s'agit maintenant se rapporte à deux ou plusieurs parties qui marchent les unes après les autres, et s'appelle *mouvement de mélodie*. On appelle imitation par mouvement semblable une imitation dans laquelle la seconde partie répond à la première par le même mouvement, soit au-dessus soit au-dessous; on appelle au contraire imitation par mouvement dissemblable, *imitatio inæqualis*, une imitation dans laquelle la réponse a lieu, de manière que les notes descendantes dans la première partie se changent en notes ascendantes dans la seconde, et réciproquement.

Cette imitation par mouvement contraire est *libre* ou *contrainte*.

Digitized by Google

1° *Libre*, quand la partie imitante ne reprend pas le chant de la première dans le même ordre des tons et demi-tons, Pl. 2, *fig.* 19, *a* et *b*.

2° *Contrainte*, quand elle imite ton pour ton et demi-ton pour demi-ton, Pl. 2, *fig.* 20, *a* et *b*.

Afin de ne pas se tromper dans le choix de l'intervalle par lequel il faut que la seconde partie réponde à la première suivant les règles de cette dernière imitation, voici le moyen qu'on peut employer :

1° Pour les modes majeurs; placez l'octave de la tonique en montant vis-à-vis de l'octave de la médiante en descendant; par exemple, en *ut majeur*.

ut,	ré,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut,
mi,	ré,	ut,	si,	la,	sol,	fa,	mi.

On s'aperçoit au premier coup d'œil que si l'une des parties commençait par un *ut*, la partie imitante devrait répondre par un *mi*, si par un *sol* l'autre aurait un *la*, si par un *fa* la seconde répondrait par un *si*, etc.

2° Pour les modes mineurs; placez l'octave de la tonique en montant vis-à-vis de l'octave de la septième en descendant; par exemple, en *la mineur*.

la,	si,	ut,	ré,	mi,	fa,	sol,	la,
sol,	fa,	mi,	ré,	ut,	si,	la,	sol.

On voit que si la première partie débutait par un *mi* ou par un *sol*, la seconde y répondrait par un *ut* ou par un *la*, et ainsi du reste.

§ V. L'imitation ne se fait pas toujours de telle sorte que la seconde partie répète le chant de la première à partir du commencement jusqu'à la fin. Souvent elle lui répond à partir de la fin en remontant au commencement, c'est-à-dire en sens contraire. Cette espèce d'imitation s'appelle *imitation rétrograde : imitatio retrograda* ou *cancrizans*, ou bien, *per motum retrogradum*, Pl. 3, *fig.* 21.

Si l'on emploie en même temps le mouvement contraire, il en résulte une imitation *rétrograde par mouvement contraire*, *imitatio cancrizans motu contrario*. La véritable place de ces deux espèces d'imitation est dans la fugue et le canon, Pl. 3, *fig.* 22.

Voilà donc quatre mouvements auxquels se plie l'imitation :

Mouvement
- semblable.
- contraire ou inverse.
- retrograde.
- rétrograde par mouvement contraire ou rétrograde inverse.

Digitized by Google

§ VI. Les parties ne se répondent pas toujours par des notes de même figure, on peut en augmenter ou diminuer la durée, ce qui produit deux nouvelles espèces d'imitation, savoir : l'*imitation par augmentation* ou *aggravation*, et *l'imitation par diminution*, *fig.* 23 et 24.

Lorsque l'imitation est à trois ou quatre parties, et qu'à chaque reprise du chant, on augmente ou diminue de nouveau et à proportion la valeur des notes, on fait une *imitation par augmentation* ou *diminution* double, triple, quadruble, etc., *voy.* Pl. 4, *fig.* 25 et 26.

§ VII. En suspendant la marche des notes au moyen des silences, on gagne une sorte d'imitation, qu'on appelle *imition interrompue*, *fig.* 27.

§ VIII. Lorsque la partie imitante répond à la première par temps opposés, c'est-à-dire quand l'une commence au temps fort de la mesure et l autre au temps faible, et *vice versâ*, c'est une imitation à contre-temps, Pl. 4, liv. 5, introduction, *fig* 28 et 29.

Remarques. 1° Dans la mesure ordinaire ou à quatre temps, les bons temps ou temps forts de la mesure sont au premier et au troisième quart; les mauvais ou faibles sont au second et au quatrième quart. Dans la division sous-double de la mesure à quatre temps, les bons temps sont : le premier, le troisième, le cinquième, le septième, etc., et les mauvais temps sont : le second, le quatrième, le sixième et le huitième.

2° Dans la mesure *alla brève*, le bon temps est au frappé de la mesure; le mauvais temps est au levé. Dans la subdivision des deux parties de cette mesure, les bons temps sont sur le premier et le troisième, et les mauvais temps sont sur le second et le quatrième.

3° Il en est de même de la mesure à deux temps et de la mesure à deux quatre, que de la mesure *alla brève*. Le bon temps est au frappé et le mauvais au levé.

4° Quand la mesure est impaire, il y a aussi dans l'imitation un levé et un frappé, quand même dans la mesure à trois temps, par exemple, la seconde partie suivrait la première sur le second ou le troisième quart de ronde. On peut facilement appliquer ceci à toute autre espèce de mesure.

§ IX. Quand l'imitation se fait de telle manière que les parties puissent se renverser, c'est-à-dire que la partie supérieure soit susceptible de prendre la place de l'inférieure, et réciproquement, elle se nomme *imitation convertible*, *fig.* 32, *a* et *b*. Parmi les exemples donnés jusqu'ici, plu-

Digitized by Google

sieurs peuvent se renverser de cette manière : l'élève pourra de lui-même exécuter cette opération. Quant à la manière de composer une imitation susceptible de renversement, nous renvoyons à ce qui a été dit du *contre-point double*, liv. 3.

§ X. Toutes les *imitations* dont il vient d'être parlé sont *périodiques* ou *canoniques*.

1° *Périodiques*, quand la partie *imitante* ne représente la première que durant quelques mesures, comme dans les exemples donnés jusqu'ici. La portion de chant, sur laquelle roule *l'imitation périodique*, se nomme *thème* ou *sujet*.

2° *Canoniques*, quand une partie imite le chant d'une autre note pour note, et depuis le commencement jusqu'à la fin, Pl. 4, *fig*. 33. Une pièce de musique, composée selon les régles de *l'imitation canonique*, prend le nom de *canon*.

§ XI. Il y a deux manières d'employer l'imitation périodique :

1° *Arbitrairement*. Dans toute espèce de composition musicale, comme dans des solos, duos, trios, quatuors, concertos, symphonies, cantates, airs, etc., entre les parties de chant et d'instrument, selon la fantaisie du compositeur.

2° *Méthodiquement*. Lorsque, dans une composition faite sur un thême quelconque, l'imitation introduite entre les parties est assujettie à un certain ordre, et à de certaines conditions, un morceau de ce genre s'appelle *fugue périodique*, *fuga periodica, partialis* ou *fracta*.

Les exemples d'imitation présentés jusqu'ici n'étaient qu'à deux parties ; dans les suivants nous ferons voir en passant comment l'imitation canonique, ainsi que l'imitation périodique, entrent dans des compositions à trois et à quatre parties.

Voyez ex. 34, Pl. 5, liv. 5, introduction ; l'imitation à trois parties à la quarte, commence au *si* pour la partie supérieure, et au *mi* pour la partie du milieu. La basse les accompagne en tierce au commencement de chaque mesure. Après avoir terminé l'imitation dans les deux premières mesures des deux parties supérieures, on la recommence dans la troisième, au moyen de la transposition, et on la continue ainsi jusqu'à la quatrième. A la basse la transposition se fait dès la deuxième mesure.

On voit, *fig*. 35, une imitation à l'unisson et à l'octave. Lorsque la basse fait dans la troisième mesure son imitation à l'octave, la même phrase est reprise une tierce plus bas dans la partie supérieure, et lorsque la basse est descendue

Digitized by Google

une tierce plus bas, la troisième partie reprend le thème dans sa première position, à partir de la cinquième mesure.

On voit, *fig.* 36, une imitation en canon à la seconde supérieure et à la quarte supérieure. La partie du milieu ayant commencé, la partie supérieure l'imite aussitôt à la seconde supérieure dans la mesure suivante; la basse module jusqu'à la sixième mesure, où elle fait de la même manière une imitation à la quarte inférieure. Sur cette imitation les parties supérieures rivalisent entre elles à l'aide d'un nouveau motif. Ce nouveau dessin commence à la septième mesure de la partie du milieu sous la note *si*, et la partie supérieure, qui est ici un peu au-dessous de la partie du milieu, l'imite dans la mesure suivante, à partir de la blanche *mi*.

Fig. 37, Pl. 6, liv. 5, introd. L'imitation a lieu du levé au frappé. Au frappé, c'est la partie supérieure qui commence; au levé, suit la partie du milieu. La basse et la première partie font entre elles au frappé une imitation en canon. La partie du milieu fait au levé son imitation d'une manière toute arbitraire. L'imitation proprement dite se fait à la première et à la seconde mesure. Dans les suivantes le sujet est renversé.

Fig. 38. On a ici une imitation à l'unisson et à l'octave.

Fig. 39. La terminaison, où l'imitation se fait, est formée par les deux premières mesures de la partie supérieure, et la partie du milieu l'imite d'abord à la quinte au dessous, la basse l'imite ensuite à une quinte plus bas, par rapport à cette dernière partie, ou, ce qui revient au même, à une seconde plus bas par rapport à la partie supérieure.

Fig. 40, Pl. 7, liv. 5, introd. On voit dans les six premières mesures, une imitation à l'unisson, entre les deux parties supérieures, tandis que la basse module. A la septième mesure la partie supérieure recommence une nouvelle phrase, que la partie du milieu et la basse imitent par tierce et à la fois dans la mesure suivante. A la neuvième mesure, la cadence se renverse dans la partie supérieure, et les deux autres parties la suivent convenablement.

Fig. 41 On voit entre les deux parties supérieures une courte imitation en canon à la tierce inférieure. La basse n'y est pas employée comme partie principale.

Fig 42. La partie du milieu commence la cantilène sur la note *la*, et la partie supérieure, à cause du changement de ton, l'imite dans la quatrième mesure et la suivante, à la quarte supérieure. A la sixième mesure, la partie du milieu prend une nouvelle marche, que la partie supérieure imite immédiatement dans la mesure suivante à la quarte au-dessus.

Les deux parties continuent cette marche pendant quel-

Digitized by Google

que temps au moyen de la transposition, jusqu'à la treizième mesure, où il se manifeste dans la partie du milieu une nouvelle marche, qu'imite dans la suivante la partie supérieure à l'octave au-dessus. La basse ne sert qu'à remplir l'harmonie, et elle ne fait pas partie de l'imitation. Cependant il faut avoir soin que la transposition des intervalles soit exacte, car il doit toujours exister les mêmes rapports.

Fig. 43. Cet exemple fournit une imitation en canon à la quarte entre les deux parties supérieures. La basse ne sert qu'à remplir l'harmonie, et ses intervalles sont renversés.

Fig. 44, Pl. 8, liv. 5, introduction. La seconde partie imite la première à la quinte au-dessous, l'imitation n'a lieu qu'entre ces deux parties.

Fig. 45. C'est la basse qui commence la phrase, et elle s'arrête au moment où la seconde partie, puis la troisième, entrent l'une à la quinte, et l'autre à l'octave au-dessus. Ces deux parties supérieures étendent la phrase par leur propre développement, et l'achèvent au moyen d'une imitation qu'elles font entre elles en canon à la quarte, tandis que la basse module comme partie de remplissage.

Fig. 46. Les deux parties extrêmes commencent la phrase par une imitation à la quinte. La partie moyenne se fait entendre à la quinte au-dessus de la basse; au moyen de la transposition, la partie supérieure accompagne celle-ci en tierce. Avant que la phrase soit terminée, la basse au moyen de la transposition reproduit le motif d'imitation.

Fig. 47. Les deux parties supérieures font une imitation à l'unisson, et la basse à la quinte en-dessous. Les quatre dernières mesures sont un renversement des quatre premières, ce qui donne lieu à un changement de ton.

Fig. 48, Pl. 9, liv. 5, introduction. C'est la partie supérieure qui commence la phrase; la partie du milieu la prend par mouvement contraire, une neuvième au-dessous, à partir de la seconde mesure, la basse commence par mouvement semblable, à la septième au-dessous de la première partie.

Fig. 49. Voici encore un exemple d'imitation renversée, il n'y a de différence qu'en ce qu'elle commence par d'autres intervalles, ainsi qu'on peut le voir à la seule inspection.

Fig. 50. Dans cet exemple la phrase se présente en chaque mesure par l'imitation et par le renversement. D'abord par mouvement semblable entre la première, la troisième et la quatrième mesure de la partie moyenne, et dans la troisième mesure de la partie supérieure. On la trouve par mouvement contraire entre la seconde et l'avant-dernière mesure de la même partie; de même dans

Digitized by Google

la troisième et cinquième mesures de la basse, sans compter ce qu'on en retranche. A partir de la troisième mesure, les deux parties extrêmes commencent la phrase par mouvement *contraire*. Il est à propos de remarquer qu'une imitation, dans laquelle une phrase est immédiatement imitée et renversée, soit qu'elle soit entière ou abrégée, soit qu'on emploie le mouvement semblable ou contraire, avec les mêmes notes ou d'autres notes, est ce que l'on nomme *imitation étroite ou serrée*, *imitazione stretta*.

A quatre parties.

Fig. 51, Pl. 10, liv. 5, introduction. L'imitation se fait ici à l'octave et à l'unisson.

Fig. 52. L'imitation se fait, comme dans l'exemple précédent, à l'unisson et à l'octave. On doit remarquer que, lorsque le second dessus commence, le premier l'imite en marchant avec lui à la tierce au-dessus, et que dans la mesure suivante les deux parties inférieures se font entendre ensemble à l'unisson, ainsi que dans l'exemple précédent. La composition est alors par le fait réduite à trois parties réellès.

Fig. 53. Ici les premiére et troisiéme parties commencent au frappé, et les seconde et quatrième au levé. La seconde imite la première à la tierce au-dessous, la troisième imite la seconde à la septième au-dessous, enfin la quatrième imite la troisiéme à la tierce au-dessous. En grande partie l'imitation est canonique.

Fig. 54, Pl. 2, liv. 5, première section. Voici encore un exemple d'une imitation étroite avec un mélange de mouvement semblable et contraire. Dans la troisiéme mesure, les seconde et troisiéme parties vont par mouvement contraire par rapport à la basse, qui fait la cadence par mouvement semblable.

Fig. 55. C'est encore un exemple d'imitation étroite. Dans la seconde partie de la seconde mesure, l'imitation est faite simultanément par la basse et le second dessus disposé en tierce. Nous renvoyons aux remarques déjà faites sur les exemples précédents.

Fig. 56. Le motif d'imitation est formé simultanément par trois voix avec un mélange de mouvement semblable et contraire. Les parties se font entendre tour à tour deux à deux en tierces ou en sixtes par mouvemement semblable, tandis que la basse va toujours par mouvement contraire.

Fig. 57. Voici un passage connu d'harmonie, dans lequel le motif d'imitation se présente toujours par deux par-

ties à la fois, et est reproduit tour à tour par les deux autres.

Fig. 58 Ce n'est autre chose que l'exemple précédent, dans lequel la basse reprodu t le motif par mouvement contraire relativement au soprano.

Fig. 59. Imitation brève sur un sujet chromatique.

§ XII. Ce que nous avons dit dans les paragraphes précédents et l'analyse des divers exemples que nous venons de mettre sous les yeux du lecteur, nous semble suffire pour lui faire acquérir une idée exacte de *l'imitation* et de la manière de l'employer *arbitrairement*.

Dans les deux sect ons dont se composera notre cinquième livre, nous enseignerons comment on peut la pratiquer *méthodiquement*.

Nous nous servirons des termes reçus, et nous appellerons du nom simple de *canon* et *fugue* ce qui serait plus régulièrement nommé *fugue canonique* et *fugue périodique*.

En traitant d'abord du *canon*, nous croyons suivre le véritable ordre des matières; cependant les professeurs, qui jugeraient à propos de commencer par l'étude de la *fugue*, pourront sans grand inconvénient présenter à l'élève la deuxième section avant la première.

Digitized by Google

SECTION PREMIÈRE.

DU CANON.

Le canon et la fugue résultent l'un et l'autre de l'imitation appliquée aux diverses formes mélodiques.

D'après ce qui a été enseigné relativement à ces formes, lorsque nous avons traité de la mélodie, il est constant qu'elles entrent toutes dans deux catégories principales; les coupes *continues* et les coupes *périodiques* ou coupes *à retour;* c'est sur cette distinction qu'est fondée celle du canon et de la fugue; le premier résulte de l'imitation appliquée à la coupe continue; l'autre de son application à la coupe périodique.

Aussi pour former une composition de l'un ou l'autre de ces deux genres, il faut présupposer mentalement ou explicitement une mélodie de l'un ou l'autre genre, et aviser aux moyens d'y appliquer l'une des espèces d'imitations, sauf l'observation des conditions et modifications particulières qui ont pour objet de donner à la composition plus d'intérêt, plus d'ordre, plus d'agrément.

Il y aura donc en principe autant de genres et d'espèces de canons et de fugues qu'il y aura d'espèces de coupes mélodiques affectées d'autant d'espèces de modes d'imitation. Telles sont les considérations que l'on doit toujours avoir présentes à l'esprit en lisant tout ce qui va être exposé sur ces deux genres de composition.

CHAPITRE PREMIER.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE CANONS.

Ainsi que nous l'avons énoncé il y a un instant, on appelle *canon* une pièce de musique composée selon les règles de l'i-

Digitized by Google

mitation canonique, et qu'il serait plus exact d'appeler *fugue canonique* (1).

On comprend d'abord que le canon doit avoir autant d'espéces que l'imitation.

En conséquence on doit le considérer, eu égard

1° *Au nombre des parties :* un canon peut être à deux, trois, quatre et cinq parties.

2° *Aux intervalles par lesquels est imitée la partie principale.* Il y a des canons à la seconde supérieure et inférieure, à la tierce supérieure ou inférieure, à la quarte supérieure ou inférieure, à la quinte supérieure ou inférieure, à la sixte supérieure ou inférieure, à la septième supérieure ou inférieure, à l'octave supérieure ou inférieure. Les canons à la neuvième, à la dixième, etc., rentrent dans ceux à la seconde, à la tierce, etc.

Quand dans un canon à plus de trois parties les différentes voix suivent les deux premières en reproduisant la mélodie à l'octave supérieure ou inférieure, c'est un canon à *intervalles égaux*, liv. 5, Pl. 12, *fig.* 2.

Quand la répétition ne se fait pas à l'octave, mais à tout autre intervalle, c'est un canon à *intervalles inégaux*, Pl. 12, *fig.* 3.

3° *Au mouvement.* Il y a des canons par mouvement contraire, par mouvement rétrograde et par mouvement rétrograde contraire.

4° *A la figure des notes.* Quand les parties imitent par augmentation ou diminution, il en résulte un canon aggravé ou un canon diminué. Ces deux sortes d'altérations peuvent procéder en enchérissant successivement l'une sur l'autre, en conséquence l'augmentation ainsi que la diminution peut être double, triple, etc.

5° *Aux temps de la mesure.* Il y a des canons à contretemps dans la classe desquels on peut aussi ranger les canons par imitation interrompue.

6° *Au nombre de voix principales.* Ou il n'y a qu'une seule voix qui sert de régle aux autres ou il y en a plusieurs.

---

(1) En d'autres termes, le canon est la reproduction d'une mélodie présentée par une partie principale, imitée par d'autres parties, sans aucun changement, ou bien avec des modifications plus ou moins importantes, desquelles résultent les différentes espèces de canons

Les musiciens de la renaissance ont employé le mot grec Κανων, qui signifie *règle*, pour indiquer le mot qui en donnait la solution, et par extension la partie principale qui sert de *règle* ou de *type*, et de laquelle toutes les autres parties sont déduites, quelles que soient d'ailleurs les modifications conventionnelles auxquelles on peut les soumettre.

Digitized by Google

Un canon composé d'une seule voix principale s'appelle *canon simple*, Pl. 12, *fig.* 1.

Un canon composé de plusieurs voix principales s'appelle *canon double*, *triple*, etc., selon leur nombre. On en trouvera plusieurs exemples dans le cours de ce livre et notamment Pl. 67, *fig.* 70. Ici le dessus et la taille sont les voix principales, la basse répond au dessus et l'alto à la taille.

7° *A la qualité des parties et aux circonstances particulières de la composition.* On fait des canons sur le plain-chant, Pl. 13, *fig.* 5, et Pl. 14, *fig.* 7.

On en fait d'autres avec des parties accessoires à la tierce, Pl. 14, *fig.* 8.

On en fait aussi avec une ou plusieurs parties d'accompagnement, *fig.* 9.

8° *A la durée de l'imitation.* Ou le canon est écrit de manière que les parties imitantes répètent en entier le chant de la première, et que pendant que chacune d'elle finit le chant primitif, celle qui a précédé les autres le recommence, et alors on le nomme *canon perpétuel*, *canon sans fin* ou *canon obligé*, Pl. 12, *fig.* 4.

Ou bien la voix, ou les voix qui suivent la première, ne répètent le chant que jusqu'à une certaine distance où se termine le canon, qui se nomme alors *canon non perpétuel* ou *canon libre*, Pl. 13, *fig.* 5.

Si le canon perpétuel est composé de progressions tonales qui modulent successivement par quartes ou par quintes, de telle sorte qu'à chaque reprise l'on change le ton, ce qui fait que l'on parcourt les douze modes en faisant ce qui s'appelle *le tour du clavier*, on le nomme *canon circulaire*, *fig.* 6.

9° *A la manière dont le canon est écrit.* Le canon peut être *ouvert* ou *fermé* : on l'appelle *canon ouvert* lorsqu'il est en partition et écrit tout au long avec les signes de silence convenablement placés avant l'attaque de chacune des parties, *voy.* Pl. 15, *fig.* 13, et tous les exemples précédents de 1 à 9. Le *canon* est *fermé* lorsqu'il est présenté sur une seule portée et d'une manière plus ou moins obscure : ainsi l'on en voit qui sont écrits sans clef, sans signes ni barres de mesure, en un mot, sans aucune indication qui puisse aider à en déchiffrer le sens. D'autres portent des inscriptions plus ou moins claires, plus ou moins incomplètes, Pl. 16, *fig.* 14, 15, 16, 17. Pour rendre l'inscription d'un canon intelligible, il faut :

a. Indiquer le nombre des parties qui la composent, et la distance du temps à laquelle elles doivent s'entresuivre. Cela se fait au moyen d'un signe que l'on trouvera Pl. 16, *fig.* 18, 19, 20, 21. On place ce signe au-dessus ou au-

Digitized by Google

dessous des notes sur lesquelles la seconde voix, la troisième, etc., doivent entrer.

β. Marquer l'intervalle par lequel la seconde voix doit répondre à la première : faire connaître si c'est à la quarte, à la quinte, à la sixte, etc., et indiquer si l'on a entendu parler d'intervalles inférieurs, c'est-à-dire pris en dessous. Cela peut se faire au moyen d'un chiffre que l'on place auprès du signe ci-dessus expliqué. Si la réponse doit se faire en haut on met le chiffre en dessus, on le place en dessous si elle se fait en bas, *fig*. 20 et 21.

Ce moyen serait sans doute le plus simple et le plus clair, mais il est le moins usité. On se sert plus communément des clefs des différentes parties du canon ; on les met les unes après les autres, suivant l'ordre de leur entrée sur la ligne unique où le canon est écrit. Pour marquer le temps de l'entrée, il est bon de joindre à chaque clef les signes de silence que la voix doit observer. Remarquez qu'en ce cas les clefs doivent être choisies de telle sorte, que le canon écrit représente exactement ce que doivent chanter les parties qui reprennent le chant primitif : ainsi le compositeur qui aura écrit le chant primitif d'un canon sur la clef de *fa* quatrième ligne, et qui voudra faire répondre le dessus à la onzième, devra employer, non la clef de *sol*, mais la clef d'*ut* sur la première ligne pour indiquer la partie de cette voix. Pour faire répondre à la quinte, il devra se servir de la clef d'*ut*, quatrième ligne, etc. Pl. 16, *fig*. 22.

γ. Si la seconde voix et les suivantes doivent répondre par mouvement contraire, par diminution, par augmentation, à contre-temps, par imitation interrompue, ces circonstances et toutes les autres de même nature doivent être marquées.

δ. Si le canon admet plusieurs solutions, cela doit être indiqué, soit par des paroles, soit par des clefs renversées à la suite du canon, *fig*. 22. Quand nous traiterons de la manière de déchiffrer les canons, nous donnerons la liste d'un grand nombre d'inscriptions énigmatiques tirées des anciens compositeurs en ce genre.

ξ. Quand le canon n'est pas perpétuel, on met un point d'orgue sur la note où finit la voix suivante.

10° Un dernier point de vue sous lequel le canon doit être observé est le *nombre* de solutions dont il est susceptible. Il est des canons qui admettent une seule solution, d'autres qui en admettent plusieurs, ces derniers s'appellent canons *polymorphiques*, c'est-à-dire multiformes.

Digitized by Google

CHAPITRE II.

MÉTHODE POUR LA COMPOSITION DES CANONS.

§ Ier. *Manière de faire un canon à l'unisson à plusieurs parties.*

On imagine une harmonie à autant de parties que l'on veut, et on la met en partition, *fig.* 23 : on fait ensuite entrer ces différentes parties l'une après l'autre, *fig.* 23 *bis*, et voilà le canon achevé.

Il n'importe par quelle partie de l'harmonie débute le canon, et en quel ordre les autres s'entresuivent, les intervalles restant toujours les mêmes, et tout accord y pouvant trouver place : seulement il faut que dans les entrées les règles du duo ou du trio ne se trouvent pas violées, puisque ce qui est bon ensemble peut être mauvais séparément. On doit aussi faire en sorte de renfermer toute l'harmonie du canon dans l'étendue d'une douzième, afin qu'il puisse être d'une exécution commode (1).

Pour disposer ce canon sur une seule portée, on transcrit les sujets dans l'ordre de leur entrée. Le premier sujet fini, on met le signe d'attaque auprès de la note où commence le second, et ainsi de suite ; et, comme les canons de cette espèce sont ordinairement perpétuels, on place des points au commencement et à la fin du canon pour indiquer qu'il doit être recommencé autant de fois qu'on le juge convenable. Tout cela se comprendra en jetant un coup d'œil sur les exemples.

La *fig.* 24, *a*, offre la partition d'un canon à trois parties : on trouve ce même canon écrit sur une seule ligne à la *fig.* 24, *b* : au premier signe entre la seconde voix, au second la troisième ; toutes à l'unisson. Les points mis au commencement et à la fin servent de renvoi pour recommencer le canon.

Pour les *fig.* 25 et 26, les signes tiennent lieu d'explication.

(1) Enfin l'on peut aussi remarquer qu'en général il est , en commode de faire débuter le canon par l'une des parties extrêmes, et surtout par la partie grave.

Digitized by Google

Les *fig.* 27, 28, 29, 30, 31 offrent des canons à quatre parties : celui de la *fig.* 32 est à six parties, celui de la *fig.* 33 à douze.

On appelle dans ces sortes de canons, premier, second, troisième, etc., sujet, les diverses portions du canon qui en forment la partition. Ce n'est toutefois qu'un *simple canon* composé réellement d'un sujet unique qui se reproduit perpétuellement par chacune des parties : si le canon avait vraiment plus d'un sujet, il ne pourrait s'écrire sur une seule ligne : on verra par la suite que ce serait un *double canon.*

§ II. *Manière de faire un canon à l'octave.*

On écrit une harmonie à tel nombre de parties que l'on veut, en ayant soin d'en régler les intervalles sur le contre-point triple ou quadruple à l'octave, et l'on fait ensuite entrer convenablement chacune des parties qui composent ladite harmonie.

Les canons à l'octave ne doivent pas être confondus avec les canons à l'unisson, qui n'ont pas besoin d'être écrits en contre-point double.

Il y a aussi des canons dans lesquels une ou plusieurs parties répondent à l'octave et d'autres à des intervalles différents ; il en sera question au paragraphe 4, où nous traiterons des doubles canons.

On trouvera Pl. 18, *fig.* 34, *a*, la partition d'un canon à l'octave à trois voix, et *fig.* 34, *b*, cette harmonie disposée en canon ; on remarquera que l'on a dû ajouter quelques notes pour orner la connexion et la rendre plus naturelle : les exemples 35, 36 et 37 sont du même genre, mais à quatre parties.

§ III. *Manière de faire les canons à l'unisson, à la seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave à deux parties, par mouvement semblable et contraire, à temps égaux et à contre-temps, par imitation suivie ou interrompue.*

Pour composer des canons de cette espèce, on imagine un chant de trois ou quatre notes, ou davantage, et on l'écrit sur la portée de la partie qui doit commencer le canon. Ce même chant se reporte ensuite sur la seconde partie, et se répète, soit à l'unisson, soit à la seconde supérieure ou inférieure, soit à la tierce supérieure et inférieure, ou, en un mot, à tout intervalle praticable. On peut aussi se servir dans cette transposition du mouvement semblable ou contraire,

Digitized by Google

à temps égaux ou à contre-temps, par imitation suivie ou interrompue, selon le dessein que l'on se propose. On retourne ensuite à la première voix. dont on continue le chant, de façon qu'il s'accorde avec le chant de la seconde voix. Le chant que l'on vient d'ajouter se transpose comme le commencement, et l'on continue de la sorte jusqu'à ce que le canon paraisse assez long; s'il doit être perpétuel, c'est par la première voix qu'on le recommence dès qu'il se trouve dans la seconde un intervalle convenable pour faire cette entrée, en d'autres termes, si l'harmonie le permet; s'il arrive que les deux voix ne s'accordent pas ensemble, c'est toujours la première qu'il faut retoucher.

Les exemples de la Pl. 21, *fig.* 38 et 39, sont des canons à l'unisson : le second n'est pas perpétuel. La *fig.* 40, Pl. 22, est un canon à seconde supérieure ; la *fig.* 41 en offre un à la seconde inférieure ; les *fig.* 42 et 43 sont pour la tierce supérieure et inférieure ; les *fig.* 44 et 45 pour la quarte supérieure ; la *fig.* 46 pour la quarte inférieure ; les *fig.* 47 et 48 pour la quinte supérieure et inférieure ; les *fig.* 49 et 50 pour la sixte supérieure et inférieure ; les *fig.* 51 et 52 sont pour la septième supérieure et inférieure ; enfin les *fig.* 53 et 54, Pl. 24, offrent des canons à l'octave supérieure et inférieure.

Les *fig.* 55, 56, 57, 58, 59 et 60 offrent des exemples de canons par mouvements contraires : on en trouvera d'autres quand nous traiterons du canon polymorphique

On trouve dans les *fig.* 61, 62, 63 et 64 des exemples de canons à contre-temps, et dans les *fig.* 65, 66, 67 et 68 des canons à imitation interrompue.

§ IV. *Manière de faire un canon à plusieurs parties par intervalles égaux et inégaux, par mouvement semblable et contraire et à contre-temps.*

On invente un chant de quelques notes et on l'écrit sur une portée ; on transpose ensuite ce chant à l'intervalle ou aux intervalles auxquels on se propose de faire un canon : on revient à la partie primitive, et l'on en continue le chant de manière à ce qu'il s'accorde avec la seconde, et plus tard avec la troisième, la quatrième, etc., le nouveau chant se transpose également dans les autres parties, et l'on continue de même jusqu'à la fin. Si le canon doit être perpétuel, on le reprend par la première partie dès qu'il se présente dans la dernière un intervalle contre lequel on puisse le faire commodément sans blesser l'harmonie : la troisième, la quatrième, etc., voix reprend le canon à son tour comme à l'ordinaire.

Digitized by Google

Si l'on veut que le canon soit assujetti au renversement par mouvement contraire ou rétrograde, ou enfin rétrograde contraire, on évite toute dissonance : on n'emploie que l accord parfait et l'accord de sixte en redoublant au besoin la tierce de l'accord parfait et la sixte de l'accord de sixte.

La *fig*. 71, Pl. 27, offre l'exemple d un canon à trois parties, la seconde voix répond à la quarte inférieure, la troisième à l'octave inférieure de la première et à la quinte inférieure de la seconde.

La *fig*. 72 présente un canon à trois à l'octave et à la quarte.

Les *fig*. 73, 74, 75, 76 et 77 sont des canons à la quinte inférieure à quatre parties : la troisième voix correspond à la première, la quatrième à la seconde.

On voit aux *fig*. 78, 79 et 80 des canons à la quinte à quatre parties, la troisième voix se rapportant à la première, la quatrième à la seconde. Tous ces canons admettent les quatre mouvements : nous y reviendrons en traitant des canons polymorphiques.

A la *fig*. 81 se trouve un canon à six parties à la quinte inférieure : les entrées de chaque voix s'y trouvent indiquées.

La *fig*. 82 est un canon à l'octave à trois dans lequel les parties s'entresuivent à la distance d'une noire. Le canon de la *fig*. 83 est d'une espèce singulière, la seconde voix répond a la première à la quarte et par mouvement contraire ; la troisième voix imite la première et la quatrième la seconde

Les canons des *fig*. 84 et 85 sont à huit parties en deux chœurs, dont l'un répond à l autre par mouvement contraire. En portant les yeux sur les troisième et quatrième mesures, et en regardant les parties dans l ordre suivant : 1° la plus haute ; 2° la septième ; 3° la seconde ; 4° la huitième ; 5° la troisième ; 6° la cinquième ; 7° la quatrième, et 8° la sixième partie, on trouvera qu'elles s'entresuivent toutes l'une l'autre à la distance d'une noire, et qu'en somme ce ne sont là que des canons à l'unisson établis sur les trois notes de l accord parfait. C'est pourquoi un canon de cette espèce a reçu de son auteur le nom de *trias harmonica*.

Tous les canons dont il a été parlé jusqu'ici ont été composés à intervalles égaux ; mais, comme on l'a vu dans notre classification des différentes espèces de canons, on est libre de choisir tel intervalle que ce soit pour l'attaque successive des voix imitantes ; on comprend dès lors que les diverses combinaisons de ces réparties peuvent se présenter en fort grand nombre : nous ne chercherons point à en faire l'énu-

Digitized by Google

mération. L'examen des exemples suivants donnera une idée suffisante de cette espèce de canons.

A la *fig* 86, on trouve un canon à la quinte inférieure à contre-temps, avec une voix ajoutée à la première résolution. Dans la seconde résolution, les voix s'entresuivent à la quinte inférieure.

La *fig*. 87, *a*, offre un canon à quatre parties à contre-temps, dans lequel les voix s'entresuivent de diverses façons. A la *fig*. 87, *b*, on voit le même canon renversé par mouvement contraire.

Dans les canons de cette espèce, il ne faut employer que les intervalles consonnants, et l'on ne peut faire ni deux tierces ni deux sixtes par mouvement semblable entre la première et la seconde partie, enfin, l'on doit observer le mouvement contraire et le mouvement oblique.

La *fig*. 88 est un canon de même genre que le précédent, et la *fig*. 89 n'en diffère que par la manière dont les voix font leur entrée.

Le canon de la *fig*. 90, Pl 31, est à neuf parties qui s'entresuivent toutes l'une après l'autre à la distance d'une tierce inférieure.

§ V. *Manière de faire un canon circulaire.*

Les canons circulaires se composent d'après la méthode donnée dans l'article précédent Seulement, au lieu de répéter le canon par l'intervalle qui lui sert de commencement, on dispose la modulation de manière que la répétition puisse être faite par un intervalle différent. et l'on continue à suivre la progression adoptée, de manière à parcourir les douze modes.

La *fig* 91, Pl. 32, offre un canon circulaire à deux parties sur une progression de quintes ascendantes. L'étoile désigne le moment de la reprise du canon.

La *fig*. 92 en présente un formé d'une progression de quintes inférieures, et la *fig*. 93 un autre composé d'une suite de quartes inférieures.

Les *fig*. 94, 95, 96, 97, 98 offrent des progressions par mouvement contraire.

Si l'on veut faire un canon de cette espèce à trois parties, on le dispose suivant les règles d'un contre-point triple à l'octave. Ainsi, lorsque la seconde voix fait son entrée, la première continue et achève sa mélodie en se conformant auxdites règles par rapport à la seconde : cette addition se transporte proportionnellement dans la seconde partie, au moment où entre la troisième voix ; et lorsque celle-ci a fait entendre le premier thème, la première voix recommence

le canon dans un autre ton, selon la progression fixée. *Voyez* Pl. 33, *fig.* 99, un canon de ce genre établi sur une progression de quartes en montant, et *fig.* 100 un autre canon sur une progression à la quarte inférieure.

Quoique dans les exemples donnés le passage d'un ton à l'autre ne se fasse que par quarte ou par quinte, on aurait tort d'en conclure que la modulation ne peut être amenée autrement : on est libre de l'effectuer par tierces, sixtes, septièmes et secondes En tous cas, il faut remarquer que quand, dans un canon circulaire, les parties montent trop haut ou descendent trop bas, on renverse la progression en changeant celle de quarte montante en celle de quinte descendante, et réciproquement.

On comprend aisément qu'un canon circulaire à quatre parties s'arrange comme celui qui n'est qu'à trois, avec cette différence que les notes ajoutées à la première partie doivent être reproduites par la quatrième avant que la première puisse recommencer le canon. Les trois canons, Pl. 34, *fig.* 1 et 2, et Pl. 35, *fig.* 3, parcourent les douze tons de la même manière, et procèdent par trois quintes en montant et une quinte en descendant.

La *fig.* 4 offre un canon circulaire d'une autre disposition. Toutes les parties entrent l'une après l'autre à la quinte au-dessus, et la première, sans recommencer le canon, achève la modulation par quarte en descendant, après quoi les parties suivantes modulent continuellement par quintes en montant jusqu'à ce que le cercle soit entièrement parcouru, et qu'on soit revenu au ton primitif. Comme dans ce cas il n'y a qu'un seul et long sujet fondamental, et que, par conséquent, aucune partie n'est renversée à l'égard de l'autre, il n'y a qu'à procéder d'après les règles ordinaires de l'harmonie sans avoir égard au contre-point à l'octave. Dès que la quatrième partie entre, on fait continuer la première avec les intervalles qui appartiennent au ton dans lequel la répétition du canon doit avoir lieu, et qui doivent faire harmonie avec les trois autres parties. On continue de même jusqu'à ce qu'on ait passé par les douze tons, et que la première partie puisse reprendre le canon comme au commencement. Un canon circulaire de ce genre peut être également traité à trois parties.

Dans les exemples précédents, chaque modulation se fait avec rapidité dans les *fig.* 5 et 6, Pl. 36 ; les modulations successives sont plus éloignées l'une de l'autre. Dans les canons de ce dernier genre, on fait d'abord entendre un canon régulier écrit dans le mode principal, puis on le reproduit dans un autre ton, où toutes les parties à la fois se trouvent

Digitized by Google

transportées, et l'on continue ainsi jusqu'à ce que le cercle soit achevé, et que l'on rentre dans ce mode primitif.

§ VI. *Manière de faire un canon par augmentation et diminution.*

Il est fort aisé de composer un canon par augmentation non perpétuel, et très-difficile d'en faire un de cette espèce qui soit perpétuel ou sans fin. Nous traiterons donc d'abord du premier.

Pour composer cette espèce de canon, il faut :

1° Écrire dans la partie qui doit commencer un chant de peu de notes qui doit être d'un mouvement vif.

2° L'on reporte ce chant dans la voix suivante en doublant, triplant, etc., la valeur de chacune des notes, et cette reproduction du chant peut se faire par mouvement semblable ou contraire, à temps égal ou à contre-temps, par imitation suivie ou interrompue, à l'unisson, à l'octave, à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, etc.

3° On revient à la première voix, et l'on en continue le chant de manière qu'il fasse harmonie contre la seconde.

4° On transporte cette continuation à la seconde voix dans la proportion précédemment fixée, et l'on continue de même jusqu'à ce que l on juge convenable de terminer l'imitation. On peut ensuite écrire le canon sur une seule portée, et l'on place un point d'orgue au lieu où la partie primitive cesse de fournir matière à l'imitation, et ne sert plus que d'accompagnement : c'est cette conclusion que l'on appelle *queue* ou *coda* du canon. Quelquefois on donne aussi une coda à la seconde voix. En ce dernier cas, il est évident que le canon doit être écrit sur deux portées.

Le lecteur trouvera aux exemples du livre 5, pag. 37, *fig.* 8, un canon par augmentation à l'octave inférieure, et *fig.* 9 un canon augmenté à la douzième en dessous, et par mouvement contraire. Le canon de la *fig* 10 peut être renversé à l'octave, comme il est indiqué à la *fig.* 11.

Si l imitation du canon doit être doublement augmentée, et par conséquent à trois parties, il faut d'abord observer les trois premières règles données précédemment. Ensuite, lorsque la seconde partie a terminé par augmentation le sujet par lequel commence la première, on fait entrer la troisième par double augmentation, et répéter à la seconde le sujet de la première, qui doit alors être arrangé suivant la seconde et la troisième partie. Autant on a de liberté dans les canons de cette espèce lorsqu'ils ne sont qu'à deux parties, autant l'on se trouve gêné lorsqu'il doit être à trois

Digitized by Google

parties. *Voyez*, **page 38**, *fig.* **12, un exemple d'un canon** doublement augmenté. Pour écrire ce canon sur une seule portée, il suffit de l'écrire comme il se voit dans la partie supérieure; le dernier point d'orgue marque la fin de l'augmentation simple, et le premier celui de l'augmentation double.

Observation. Quand un canon augmenté à deux parties est composé d'après les règles du contre-point à la dixième, en évitant deux sixtes par mouvement semblable, il peut être arrangé à trois parties au moyen d'une partie d'accompagnement à la tierce. Quand on prend les mêmes soins à l'égard d'un canon par triple augmentation, il peut être changé en quatuor. Cette partie en tierce, qui peut aussi s'écrire à la sixte ou à la dixième, s'ajoute d'ordinaire à la partie inférieure. Le canon de la *fig* 13, page 38, est à double augmentation, et susceptible de recevoir l'addition de la tierce; il est de plus renversable à l'octave, comme on le voit *fig.* 14. Remarquez le mouvement contraire de la seconde partie, et en un mot la belle ordonnance de cette pièce.

Quand le canon doit être triplement augmenté, on ne fait entrer la quatrième partie que lorsque la troisième achève le sujet primitif, et l'on poursuit ainsi l'imitation jusqu'à ce que l'on puisse terminer commodément; on arrange ensuite la coda d'après les trois autres parties. On voit, *fig* 15, un canon de ce genre non achevé, dans lequel il faut aussi remarquer l'imitation à la septième par mouvement contraire.

Pour ce qui regarde les canons perpétuels par augmentation, on n'en trouve qu'à deux parties, bien qu'il ne soit pas impossible d'en composer à augmentation triple. Comme dans un canon de cette espèce la première voix achève deux fois son cercle pendant que la seconde ne le fait qu'une fois, la composition doit être conçue de façon que la partie principale soit deux fois en harmonie avec l'autre. Les *fig.* 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 offrent des exemples de canons perpétuels augmentés; ils peuvent tous se changer en trios par l'addition d'une partie à la tierce. Il est permis, dans ces sortes de canons, de faire entrer les parties ensemble.

A proprement parler, il n'y a pas de canons par diminution Supposons, en effet, qu'on laisse prendre une grande avance à la partie principale, on la rejoint bien vite par des notes diminuées: alors d'où tirer le chant? Un canon de cette espèce, à moins que la suite n'en soit indiquée d'une manière quelconque, n'est donc qu'un fragment

Digitized by Google

d'imitation, tels que ceux que l'on emploie avantageusement dans la fugue.

D'un canon perpétuel par augmentation, il est évident que l'on peut en tirer une diminution en le faisant commencer par l'endroit où le chant d'augmentation précède celui par diminution. *Voyez*, *fig.* 23, un canon augmenté par mouvement contraire. A la huitième mesure de ce canon sont deux marques qui indiquent le lieu où les deux parties se rencontrent, et où la basse a un chant que le dessus imite par diminution, comme on le voit reproduit *fig.* 24. *Voyez* aussi les canons, *fig.* 25 et 26, dérivés, le premier du canon augmenté, dont on voit le commencement *fig.* 28, et le second du canon, *fig.* 27.

§ VII. *Manière de composer un canon rétrograde.*

Le canon rétrograde se compose communément à voix paires, c'est-à-dire à deux, quatre, etc, parties. Tout canon rétrograde à deux parties est *simple*, parce qu'une seule portée suffit pour l'écrire. Tout canon à quatre est double, parce qu'il faut deux lignes pour l'écrire, et ainsi de suite. Si le canon devait être à trois parties, il faudrait l'écrire en partition ou tout au moins sur deux lignes, ce qui n'est point usité.

Pour faire un canon rétrograde à deux par mouvement semblable, on doit s'y prendre de la manière suivante :

1° Après avoir fixé le nombre de mesures que le canon doit avoir, on fait un contre-point rétrograde à deux parties de la moitié du nombre de ces mesures ; par exemple, si le canon doit être de huit mesures, on fait un contre-point de quatre mesures, et ainsi de suite.

2° Après quoi l'on écrit les deux parties sur une portée, et cet arrangement doit être fait de façon que la partie supérieure fasse le commencement, et que la partie inférieure suive à rebours.

Pour exécuter ces sortes de canons, l'un chante ou joue du commencement à la fin, l'autre de la fin au commencement, en répétant le canon chacun retournant sur ses pas ; celui qui commençait par la fin chante alors du commencement à la fin, et celui qui débutait par le commencement chante de la fin au commencement. Les *fig.* 29, 30 et 31, pag. 41, offrent un canon qui rendra facile l'intelligence des règles ci-dessus énoncées.

Pour écrire le canon de la *fig.* 31 sur une seule ligne, on peut opter entre la partie supérieure ou inférieure ; on voit au premier coup d'œil que les cinq premières mesures de cette pièce en sont le fondement.

Digitized by Google

On voit à la *fig*. 32, un canon établi sur un contre-point de quatre mesures, qui offre une imitation à l'octave inférieure ; et à la *fig*. 33 un canon de même genre établi sur le contre-point des dix premières mesures.

La *fig*. 34 offre un canon rétrograde par augmentation : enfin les *fig*. 35, 36, 37 et 38 présentent des canons rétrogrades fermés, dont la solution est facile à trouver.

Un canon *rétrograde par mouvement contraire* à deux parties se fait de la manière indiquée il y a un instant, avec cette différence qu'il en faut régler l'harmonie sur le double contre-point rétrograde par mouvement contraire.

La *fig*. 39 offre un contre-point destiné à servir de fondement à un canon rétrograde par mouvement contraire. On peut écrire ce canon de deux manières suivantes : 1° on écrit la partie supérieure à rebours et par mouvement contraire, puis la partie inférieure sans en changer le mouvement, *fig*. 40 ; 2° on écrit d'abord la partie inférieure par mouvement contraire et à rebours ; on y ajoute ensuite la partie supérieure sans en changer le mouvement, *fig*. 41 ; on voit *fig*. 42 ce même canon résolu.

Les canons, *fig*. 43 et 43 *bis*, peuvent être chantés sur la même ligne par deux personnes qui se tiennent vis-à-vis l'une de l'autre.

Pour faire un *double canon par mouvement rétrograde* à quatre parties, on fait un contre-point de cette sorte d'autant de mesures que l'on veut. On écrit ensuite le dessus sur la ligne d'en haut, et l'alto sur la même ligne, mais à rebours ; ensuite on écrit la basse sur la ligne d'en bas, et l'on ajoute sur cette même ligne la basse écrite à rebours. L'exemple, *fig*. 44, servira d'éclaircissement.

§ VIII. *Manière de faire les doubles canons.*

Un double canon consiste dans l'union de deux ou plusieurs canons par rapport aux intervalles. Pour composer une pièce de ce genre, on détermine d'abord si le canon doit être perpétuel ou non. Dans le premier cas, on ne peut employer que des accords consonnants ; dans le second les dissonnances peuvent être admises. Un canon à quatre parties se forme comme on va le voir : 1° on écrit dans la partie qui commence, quelques notes qui doivent se transposer dans la partie qui fait la réponse à la première ; cette transposition se fait à tel intervalle et par tel mouvement que l'on veut.

2° On invente un nouveau chant pour la troisième voix, lequel doit être reproduit par la quatrième.

Digitized by Google

3° Aprés ces entrées faites, on revient à la première et à la seconde partie pour continuer le canon.

4° On passe ensuite à la troisième et quatrième partie, et l'on continue ainsi jusqu'à ce que l'on juge à propos de terminer le canon.

Il va sans dire que, lorsqu'une des parties principales fait un silence, il doit être exactement imité par la partie, puisque la suppression ou l'altération de la durée d'un silence troublerait la proportion des parties.

On trouve, pag. 44, *fig*. 45, un double canon d'un bel effet (1), le premier canon est entre la basse et l'alto, le second entre le ténor et le dessus. Tous les deux sont à l'octave supérieure et par mouvement semblable.

Dans l'exemple de la *fig*. 46 on trouve un double canon dans lequel les sujets s'entresuivent comme dans une fugue périodique ; il mérite en conséquence une attention particulière. Le premier canon est à la quarte inférieure entre le dessus et la basse, et le second est à la quinte supérieure entre le ténor et l'alto. A la lettre (*a*) on voit le premier canon (*b*) second canon. L'étoile sert à désigner une imitation d'un certain passage qui s'y fait entre les quatre parties. (*c*) Nouveau sujet qui se travaille entre les deux voix du milieu. (*d*) Nouveau sujet qui se travaille entre les deux voix extrêmes. (*e*) Les deux voix moyennes prennent le premier canon, en le renversant à l'octave. (*f*) Les deux extrêmes prennent le chant qu'on a vu à la lettre (*c*), entre les parties du milieu et le renversement à l'octave. (*g*) Le premier canon rentre, quoique transposé, dans un autre ton. (*h*) Rentrée du second canon, tel qu'il commençait à la lettre (*b*). (*i*) Les deux voix du milieu prennent encore une fois le premier canon par renversement à l'octave. (*k*) Passage relatif à celui de la lettre (*d*), qu'on travaille entre les quatre voix jusqu'au signe de repos ; aprés quoi l'imitation des parties cesse, et le canon finit.

La *fig*. 47 offre un canon perpétuel, par mouvement contraire, entre les quatre parties inférieures, celle d'en haut ne servant que d'accompagnement.

---

(1) Cet exemple et le suivant sont tirés d'une messe en canon composée en 1718 par Jean-Joseph Fux, auteur du traité de contre-point, publié sous le titre de *Gradus ad parnassum*, dont nous avons tiré les exemples de contre-point sévère qui se trouvent à la fin de la première section du livre précédent.

Digitized by Google

§ IX. *Manière de faire un canon à deux parties qui puisse se changer en trio ou en quatuor.*

Pour faire un canon de cette espèce, il faut faire tout ce qui a été enseigné quand nous avons traité du contre-point à l'octave, à la dixième et à la douzième (1), c'est-à-dire qu'il faut : 1° n'employer que des consonnances ; 2° observer le mouvement contraire et oblique ; 3° éviter de faire deux consonnances imparfaites de suite si la composition doit être mise à quatre parties. S'il s'agit d'un canon à trois parties à la basse duquel on veuille ajouter la tierce, on peut admettre les sixtes successives par mouvement semblable.

Voy., pag. 47. *fig.* 48, un exemple de canon dans lequel la seconde partie imite la première à la douzième par mouvement contraire. L'harmonie entre les deux parties principales est disposée d'après les règles du contre-point à l'octave, qui donnent le moyen d'ajouter des tierces à la partie grave. Il en est de même pour la *fig.* 49, si ce n'est que la seconde partie imite par mouvement semblable. On voit *fig.* 50 un canon à l'octave par mouvement contraire. Les deux parties principales sont écrites d'après les règles du contre-point à la douzième, qui permettent d'ajouter une partie en tierce au dessus de la voix grave, et une autre également en tierce, mais au-dessous de la voix aiguë. Dans la *fig.* 51 la composition consiste dans un canon entre le dessus et l'alto, composé d'après les règles du contre-point à la dixième, et qui par conséquent peut se changer en quatuor par l'addition de tierces au-dessous de chacune des parties. A la *fig.* 52, le canon existe entre les deux parties supérieures, auxquelles on peut ajouter des tierces au-dessous qui se changent en dixièmes. La *fig.* 53 offre un canon entre les parties extrêmes : celle d'en haut est accompagnée à la dixième en dessous : celle d'en bas à la dixième en dessus. Ce canon est, comme on le voit à la même figure, renversable à la douzième.

§ X. *Manière de faire un canon sur un chant déterminé.*

Le canon sur une mélodie donnée, qui est d'ordinaire un morceau de plain-chant, est une des espèces les plus difficiles, et l'on fera bien de ne s'en occuper qu'après s'être longtemps exercé sur toutes les autres espèces. D'anciens auteurs (2) ont donné à cet égard une très grande quantité

(1) *Voyez* pages 78, 83 et 86 de ce volume.
(2) Surtout Berardi dans ses *Documenti armonici*.

Digitized by Google

de règles sujettes à tant d'exceptions, qu'il est inutile de les exposer ici. La seule marche raisonnable à prescrire dans la composition de cette sorte de canons, c'est d'avoir toujours les yeux sur deux notes de plain-chant à la fois ; tant à l'égard de la première que de la seconde voix du canon, dont la mélodie et l'harmonie se forment par tâtonnement, en retournant le chant et changeant les intervalles jusqu'à ce que les parties s'accordent convenablement.

On peut au reste faire des canons de toute espèce par le plain-chant.

Les *fig.* 54 et 55, pag. 49, offrent deux canons à l'unisson sur un chant donné, et les exemples des *fig.* suivantes, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 et 68 en présentent aux divers autres intervalles.

§ XI. *Manière de faire un canon avec une partie d'accompagnement.*

Un canon de cette espèce se compose tout comme un canon ordinaire, et l'on prend une des parties la plus grave de préférence pour servir d'accompagnement aux autres ; elle recommence son cercle autant de fois qu'il est nécessaire. On peut aussi traiter cet accompagnement d'une manière spéciale, et s'en servir pour renforcer l'harmonie. Ces canons peuvent être perpetuels ou ne pas l'être, selon la fantaisie de l'auteur.

La *fig.* 69, pag. 54, sert d'accompagnement au canon de la *fig.* 70. Les *fig.* 71, 72, 73, 74, 75 offrent des exemples de canons accompagnés.

§ XII. *Du canon polymorphus.*

On a vu précédemment qu'un canon polymorphus, polymorphique ou multiforme était un canon susceptible de diverses solutions ; nous allons maintenant en donner des exemples, que nous accompagnerons de quelques observations.

La *fig.* 77, page 59, présente un canon à l'unisson par mouvement contraire ; on en voit le renversement à la douzieme, *fig.* 78, à la *fig.* 79 il prend le mouvement rétrograde et se renverse sous une nouvelle forme à la *fig.* 80.

Les *fig.* 81 et 82 offrent deux autres canons, résolus de deux façons différentes.

La *fig.* 8[illegible], Pl. 60, présente un canon à 36 parties, en 9 chœurs.

1er *chœur*. La basse et le ténor commencent en même temps ; la basse telle qu'on la voit, le ténor à la douzième supérieure et par mouvement contraire ; l'alto après le si

Digitized by Google

lence d'une ronde, par l'octave supérieure, et le dessus entre en même temps, mais par la douzième supérieure et par mouvement contraire.

IIe *chœur.* La basse et le ténor entrent à la fois comme dans le premier chœur, mais après une pause de deux rondes; l'alto et le dessus en font autant, mais après une pause de trois rondes.

IIIe *chœur.* La basse et le ténor entrent après quatre rondes; l'alto et le dessus après cinq rondes.

IVe *chœur.* La basse et le ténor entrent après six rondes; l'alto et le dessus après sept rondes.

V^e^ *chœur.* La basse et le ténor entrent après huit rondes; l'alto et le dessus après neuf rondes.

VIe *chœur.* La basse et le ténor entrent après dix rondes; l'alto et le dessus après onze rondes.

VIIe *chœur.* La basse et le ténor entrent après douze rondes; l'alto et le dessus après treize.

VIIIe *chœur.* La basse et le ténor entrent après quatorze rondes; l'alto et le dessus après quinze.

IXe *chœur.* La basse et le ténor entrent après seize rondes; l'alto et le dessus après dix-sept.

On trouve, *fig.* 84, Pl. 60, un canon par augmentation, et qui peut se transformer de quarante manières, pouvant être employé *huit fois* comme *duo*, *dix-sept* fois comme *trio*, et *quinze fois* comme *quatuor;* il suffira de rapporter *huit duos* qui en proviennent, chacun pouvant y ajouter des parties à la tierce dixième ou sixte, pour en faire des trios et des quatuors. 1° La résolution du canon se fait à l'octave inférieure; toutes les deux voix commencent à la fois; l'inférieure, qui imite par augmentation, finit par la dernière note de la troisième mesure, pendant que la supérieure se termine en même temps par les deux dernières mesures : cette solution est le fondement de tous les changements suivants de ce canon. 2° On renverse à l'octave la solution précédente. 3° On la renverse à la seconde supérieure. 4° On la renverse à la dixième inférieure. 5°, 6°, 7°, 8°. Ces quatres derniers duos résultent des quatre précédents, en faisant prendre aux parties le mouvement contraire, sans cependant les renverser : on les commence toujours par les intervalles des canons dont ils dérivent.

Berardi appelle le canon, *fig.* 85, *nœud de Salomon ;* et Kircher le nomme *labyrinthe*, il est composé pour quatre-vingt-seize voix à vingt-quatre chœurs, il en est de ce canon, tant à l'égard de la solution que de l'harmonie, comme du n. 83, qui vient d'être expliqué il y a un instant.

La *fig.* 85 *bis* est un canon susceptible de plus de *deux mille* solutions.

Digitized by Google

On trouve, *fig.* 86, Pl. 60, liv. 5, 1re section, un canon à la quinte inférieure; comme il n'importe par quelle note on commence le canon, et qu'il est composé de sept mesures, il s'ensuit qu'il peut se changer *quatorze fois ;* à l'égard du commencement, *voyez fig.* 87, depuis la lettre *a* jusqu'à *o*. Quand on change ensuite les temps du canon en rendant mauvais ceux qui sont bons, et en rendant bons ceux qui sont mauvais, comme on voit *fig.* 88, Pl. 61, et que l'on en use ensuite à l'égard du commencement comme auparavant, on obtient *quatorze autres changements* de ce canon, ce qui fait en tout *vingt-huit changements*. On le voit renversé par mouvement contraire, *fig.* 89, d'où il résulte un canon à la quinte supérieure, lequel admet également les *vingt-huit changements* expliqués.

Quand on altère un peu les notes par supposition, on peut renverser le canon par mouvement rétrograde, d'où il provient un canon à la quinte supérieure, lequel admet pareillement les *vingt-huit changements* en question. *Voyez fig.* 90.

En renversant le canon précédent par mouvement contraire, *fig.* 91, on en obtient un à la quinte inférieure, capable de se changer *vingt-huit fois* comme les précédents ; voilà donc *cent douze changements* en tout.

On voit quatre nouvelles solutions du canon, *fig.* 92, 93, 94 et 95, lesquelles se peuvent changer pareillement *cent douze fois* : voilà *deux cent vingt-quatre changements*.

On découvre quatre nouvelles solutions, *fig.* 96, 97, 98 et 99, il en est comme des précédentes à l'égard du changement : voilà donc *trois cent trente-six changements*.

On voit encore deux nouveaux canons, *fig.* 100 et 101, dont chacun peut se changer vingt-huit fois. *Ces cinquante-six changements ajoutés* aux autres font *trois cent quatre-vingt-douze changements*.

Les *fig.* 2, 3, 4, Pl. 61 et 62, offrent trois canons à contre-temps, qui donnent *quatre-vingt-quatre changements :* voilà donc *quatre cent soixante-seize changements*.

Les dernières solutions du canon se voient enfin *fig.* 5 et 6. Voilà en tout *quatre cent soixante-dix-huit changements*.

Dans le canon polymorphus, *fig.* 7, les voix peuvent s'entresuivre, non-seulement par tous les intervalles, mais encore par tous les mouvements à contre-temps, par imitation interrompue, par augmentation et diminution à deux, à trois et quatre parties.

A deux parties. 1 A l'unisson et à l'octave, depuis la *fig.* 7 jusqu'à 13, les renversements des *fig.* 7, 8, 9 y compris : voilà *dix-sept changements.* 2° A la seconde et

septième, *fig.* 21, 22, 23, 24, 25, 26 et 27. Ces sept exemples, y compris les renversements, donnent *onze changements*, et *onze* et *dix-sept* en font *vingt-huit* 3° A la tierce et sixte, depuis l'exemple 48 jusqu'à 47 inclusivement. Pour avoir les solutions du canon à la sixte, on renverse les exemples 40 et 48. Ces vingt-trois exemples, y compris les deux renversements ajoutés aux changements précédents, en font maintenant *cinquante-et-un*. 4° A la quarte et quinte. *Voyez* les exemples 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 et 56. Ces huit exemples, ajoutés aux précédents, font monter le nombre des changements à *cinquante-neuf*.

Les canons qu'on voit *fig.* 63, 64, 65, et 25, 26, 27, peuvent tous être changés en sept manières, comme aux exemples 7, 8, 9 et 10. Ces *six fois sept changements*, ajoutés aux autres, en donnent *cent un*.

Les canons qu'on voit *fig.* 60, 61 et 50, 51, et 52, peuvent tous être changés en six manières, comme l'exemple 28, *voyez fig.* 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66 et 67. Ces *cinq fois six changements*, ajoutés aux autres, en donnent en tout cent trente-un.

A trois parties. Tous ces duos peuvent se changer en trios par l'addition de tierce; exceptez-en les exemples 7, 8, 9 et 10, avec leurs renversements. On aura donc *cent vingt-trois canons à trois parties*, qui en font avec les autres *deux cent cinquante-quatre* en tout. Quand on change ensuite les tierces en dixièmes, on engendre encore *cent vingt-trois changements*, et quand on change les tierces en sixtes, on en produit encore *cent vingt-trois* autres. Ces *deux cent quarante-six changements*, ajoutés aux *deux cent cinquante-quatre*, donnent en tout *cinq cents changements.*

A quatre parties. Les quatuors dérivent des trios, en y ajoutant une quatrième partie à la distance d'une tierce, dixième ou sixte; je n'ai pas examiné de combien de quatuors le canon peut être susceptible, je laisse cela aux curieux; cependant, à n'envisager que ces exemples, on dirait que presque tous en sont susceptibles. Supposé qu'il n'y en eût que trois cents, ce serait un nombre de *huit cents changements.*

On peut voir quel usage on peut faire du canon dans la musique d'église. En examinant les *fig.* 70, 71 et 72, Pl. 67 et suiv., on y peut encore étudier le canon libre, *fig.* 73.

Digitized by Google

CHAPITRE III.

MANIÈRE DE DÉCHIFFRER UN CANON.

Il faut que celui qui entreprend de déchiffrer un canon en posséde au moins à un certain degré la composition, et surtout qu'il connaisse toutes les espèces d'imitations ; s'il ne réussit pas à résoudre le canon, après en avoir fait l'essai de toutes les manières possibles, c'est une marque que le canon est faux, et qu'il n'est pas susceptible de résolution ; examinons la chose de plus près.

La voix principale doit être exactement écrite. La mesure de l'air se trouve assez facilement quand elle n'est pas marquée ; et il en est de même pour les clefs, s'il n'y en a point. Le nombre des parties se trouve encore de même ; et, par les différentes épreuves qu'il faudra faire, on verra facilement si le canon est susceptible de plusieurs résolutions ou non, etc. Nous supposons donc qu'il s'agit ici d'un canon qui se présente sans clef, sans mesure et sans les autres signes d'inscription ; moins il y manque de ces signès et moins le canon est caché.

La première chose à faire est de donner une clef aux notes ; on s'occupe ensuite de les mettre en mesure et de les écrire dans le ton le plus naturel : on commence ensuite à essayer toutes les huit sortes d'imitation, celle à l'unisson ; à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième et à l'octave, en haut et en bas ; on essaie ces imitations par mouvement semblable et contraire ; par mouvement rétrograde et rétrograde contraire ; dans un temps égal ou à contre-temps ; après la pause d'une ronde ou davantage, d'une blanche, noire ; croche, etc., par augmentation et diminution, et par imitation interrompue.

Après avoir bien déchiffré une partie du canon, ce qui se connaît quand elle s'accorde avec la partie principale, il ne sera pas difficile d'en trouver les autres s'il en admet plusieurs.

C'est par la connexion qu'on connaît si un canon est perpétuel ou non perpétuel, et par le contre-point s'il peut être augmenté des parties de la tierce, ou s'il peut être renversé par mouvement contraire ; ou s'il admet plusieurs solutions, etc.

Voilà tout ce qu'on peut dire de la méthode de déchiffrer

Digitized by Google

un canon. Outre une connaissance de tous les tours possibles d'harmonie, il faut du temps et de la patience. On trouvera quatre canons fermés, *fig.* 74 et suiv., sur lesquels un curieux peut essayer ses forces. Il n'y a peut-être que celui de l'ex. 76 qui soit un peu difficile; les autres se déchiffreront sans peine, et l'on peut commencer par ceux-là ; quiconque n'a jamais déchiffré de canons aisés, n'en déchiffrera jamais de difficiles.

CHAPITRE IV.

COMPLÉMENT ET RÉFLEXIONS SUR L'USAGE DES CANONS.

Les anciens maîtres exigeaient que leurs élèves s'exerçassent longtemps à composer et à déchiffrer des canons; quelques-uns d'entre eux attachaient même à cette étude une importance qu'elle n'a pas en réalité. Ainsi il fut un temps où l'on rencontra des maîtres assez fous pour faire subir comme épreuve scientifique, à un confrère qui leur était présenté, le déchiffrement d'un canon obscur et quelquefois même absolument *indéchiffrable.* Souvent on ajoutait à ces énigmes musicales certains mots qui, si l'on n'en savait d'avance la signification, étaient eux-mêmes une autre énigme qu'il fallait préalablement deviner. Voici la liste d'une partie de ces mots, telle qu'elle a été recueillie par le père Martini :

1. *Clama ne cesses.*
2. *Otia dant vitia.*
3. *Dii faciant sine me, non moriar ego..*
4. *Omnia si perdas, famam servare memento.*
   Qua semel amissa, posteà nullus eris.
5. *Sperare et prestolari multos facit morari.*
6. *Otia securis insidiosa nocent.*
7. *Tarda solet magnis rebus inesse fides.*
8. *Fuge morulas.*

Chacun de ces *mots* ou énigmes indique que les parties qui répondent doivent négliger les pauses qui se trouvent dans celle qui a proposé le *canon*, et ne chanter que les notes.

9. *Misericordia et veritas obviaverunt sibi.*
10. *Justitia et pax se osculatæ sunt.*
11. *Nescit vox missa reverti.*

Digitized by Google

12. *Semper contrarius esto.*
13. *Signa te signa temerè me tangis et angis.*
Roma tibi subito motibus ibit amor.
14. *Frangenti fidem fides frangatur eidem.*
15. *Roma caput mundi, si verteris, omnia vincit.*
16. *Mitto tibi metulas, erige si dubitas.*
17. *Cancrisat*, ou *canit more Hæbreorum.*
18. *Retrograditur.*
19. *Vadam et veniam ad vos.*
20. *Principium et finis.*

Ces douze *mots* signifient que de deux parties qui répondent à la partie proposante, l'une doit commencer à la première note du chant proposé, et aller jusqu'à la fin; l'autre commence à la dernière note, et poursuit toujours en reculant jusqu'à la première.

21. *Symphonizabis.*

Répondez à l'unisson.

22. *Omne trinum perfectum.*
23. *Trinitas et unitas.*
24. *Trinitatem in unitate veneremur.*
25. *Sit trium series una.*
26. *Vidi tres viri qui erant læsi.*

Ceux-ci veulent dire tout simplement que de la partie proposée on doit tirer deux autres parties qui forment un *canon* à trois voix, et qui prennent ordinairement à l'unisson ou à l'octave.

27. *Manet altà mente repostum.*
28. *De ponte non cadit qui cum sapientiâ vadit.*

Que deux, trois, ou plusieurs voix, répondent à la proposition.

29. *Tantum hoc repete quantum cum aliis sociare videbis.*
30. *Non qui inceperit, sed qui perseveraverit.*
31. *Itque reditque frequens.*

Un petit trait de chant qui est dans une partie doit se répéter jusqu'à ce que les autres parties aient fini de chanter. Il ne s'agit que de distinguer dans le canon ce petit trait de chant, et de le continuer sans l'interrompre jusqu'à la fin.

32. *Crescit.* } *in duplo triplo*, etc.
33. *Decrescit.* }

La partie qui répond doit doubler ou tripler la valeur des notes, ou les diminuer de la moitié, ou des deux tiers, etc.

34. *Digniora sunt priora.*

La partie qui répond doit chanter les notes dans l'ordre de leur valeur respective, et non dans l'ordre où elles sont notées: c'est-à-dire les *maximes* d'abord, ensuite les *longues*, puis les *brèves*, les *semi-brèves*, etc. Quel travail! et quelle pénible futilité!

Digitized by Google

35. *Descende*, } *gradatìm.*
36. *Ascende*, }

Chaque fois que le chant ou le sujet recommence, il faut descendre ou monter d'un ton.

37. *Et sic de singulis.*

Si la première note est suivie d'un point, la partie répondante doit chanter en pointant toutes les autres notes.

38. *Nigra sum sed formosa.*

39. *Cæcus non judicat de colore.*

La partie qui répond doit chanter les noires, comme si c'étaient des blanches.

40. *Qui se exaltat humiliabitur.*

41. *Qui se humiliat exaltabitur.*

42. *Plutonia subit regna.*

43. *Contraria contrariis curantur.*

44. *Qui non est mecum contra me est.*

45 *Duo adversi adversè in unum.*

On doit chanter la réponse en sens contraire, de manière que si la partie proposante monte, la répondante descend, et si la première descend, la dernière monte.

46. *De minimis non curat prætor.*

La partie répondante ne doit chanter ni les *minimes* ni les *semi-minimes*, c'est-à-dire ni les blanches ni les noires, quoiqu'elles soient notées dans la proposition.

47. *Me opportet minui, illum autem crescere.*

L'antécédent, ou partie proposante, diminue de la moitié la valeur des notes, et la partie répondante les augmente du quadruple.

48. *Qui venit post me ante me factus est.*

Le conséquent, ou la réponse est faite avant l'antécédent ou la proposition : alors le véritable sujet du canon n'est pas le premier chant qui se fait entendre, c'est celui qui répond.

49. *Exurge in adjutorium mihi.*

Répondez à l'unisson.

50. *Vous jeunerez les quatre temps.*

Répondez après la valeur de quatre temps, c'est-à-dire de quatre brèves.

51. *Respice in me : ostende mihi faciem tuam.*

La partie répondante chante les mêmes notes que celle qui propose, mais en sens contraire ; de façon que l'une est toujours tournée vers l'autre.

52. *Cantus duorum facierum.*

53. *Tolle moras, placido maneant suspiria cantu.*

On peut chanter la réponse avec les pauses, ou sans les pauses, mais il faut toujours observer le soupir, s'il y en

Digitized by Google

a un écrit dans la proposition, pour que les temps soient toujours complets.

54. *Dum lucem habetis credite in lucem.*

55. *Qui sequitur me non ambulat in tenebris.*

La partie qui répond ne chante point les notes noires, mais seulement les blanches.

56. *Intendami chi può, che m'intend'io.*

M'entendra qui pourra, moi je m'entends.

Pour celle-ci, c'est vraiment une énigme; et le défi énoncé dans cette phrase italienne n'est point une fanfaronade; sans une attention extrême, et une grande habitude de ce genre de musique, il est impossible d'en deviner le mot.

On a remarqué avec raison que tout ceci n'était au fond que des niaiseries scientifiques dans lesquelles la musique était faite seulement pour les yeux, et semblait oublier le but qu'elle doit sans cesse se proposer d'atteindre, savoir : d'émouvoir la sensibilité des auditeurs par des chants intéressants et expressifs, et de charmer les oreilles par l'enchaînement de mélodies agréables soutenues d'une belle et savante harmonie.

On a donc rejeté le canon émigmatique; et si l'on a conservé l'usage des canons scientifiques dont nous avons étudié toutes les formes et toutes les espèces, c'est qu'un pareil travail fournit une infinité de ressources qui se trouvent au besoin à la portée du compositeur. Les canons, lorsqu'ils sont bien traités, sont susceptibles de se montrer dans toute espèce de musique: on les entend avec plaisir à l'église, au théâtre, au salon. Ceux que l'on introduit dans la musique d'église doivent toujours avoir un caractère de gravité noble et imposante; ils ne doivent pas s'écarter un moment des tournures propres au contre-point fleuri; c'est en lui qu'ils doivent puiser les ornements qui leur donnent de l'intérêt et de la variété.

Au théâtre et au salon, ce ne sont plus des canons scientifiques que l'on met en usage; on traite ces morceaux d'une manière plus légère, que nous allons exposer dans l'instant. On comprend facilement que si la situation dramatique le comportait, on pourrait sans inconvénient introduire un canon du style grave et sévère dans un opéra. Ceux qui se plaisent à feuilleter quelquefois les vieilles partitions, en trouveront un bel exemple dans l'un des chœurs de l'*Iphigénie en Tauride* de Piccinni. Les prêtresses de Diane chantent un chœur à deux parties, qui forment canon à la quarte; l'effet en est vraiment ravissant. La contrainte y est tellement adoucie par la beauté du chant des deux parties qui se répondent, qu'il en résulte, dit Ginguené, une expression

Digitized by Google

plus douce et plus religieuse que si ces deux parties se faisaient entendre à la fois. Mais, ajoute le même auteur, ce sont là de ces secours de l'art qui ne sont pas entre les mains de tout le monde ; ils ne sont qu'un jeu pour un compositeur qui joint la profondeur des connaissances à la fertilité du génie : pour d'autres, ils offriraient d'insurmontables difficultés.

Les canons dont on fait le plus souvent usage de nos jours, sont les canons à l'unisson ou à l'octave. Ordinairement aussi on donne au sujet une étendue assez considérable, qui cependant ne doit pas excéder une vingtaine de mesures ; il s'en trouve aussi qui n'ont que deux, quatre, huit mesures, etc.

Le plus souvent ces canons sont à trois, et quelquefois à quatre voix égales.

Pour les canons à l'unisson, l'on suit les règles que nous avons données plus haut, page 131, en ayant soin de traiter les parties et de les distribuer entre les voix, en telle sorte que la partie la plus saillante se montre la première, et que lors de l'entrée de la seconde celle qui s'est montrée d'abord forme avec la nouvelle un duo correct, puis qu'à l'entrée de la troisième l'harmonie à trois s'établisse bien. Les canons de ce genre s'écrivent habituellement sur une seule ligne et sans accompagnement obligé.

Si le canon doit être à l'octave, il faut l'écrire en contrepoint renversable, afin que le résultat harmonique ne cesse pas d'être bon par suite de la transposition des mélodies ; c'est-à-dire qu'il faut suivre les règles données ci-dessus, page 132.

Tout canon écrit de cette manière peut être chanté par des voix égales, mais la réciproque n'a pas lieu.

Comme le contre-point double ne présente pas toujours, pour le canon auquel on veut donner une tournure moderne et agréable, des ressources suffisantes en raison de l'impossibilité de compléter les accords par suite du changement de la quinte en quarte dans le renversement, on peut ajouter une voix d'accompagnement qui corrige continuellement les fautes que feraient les autres parties entre elles. On a quelquefois employé à cet effet, non une partie vocale, mais une partie instrumentale ; c'est une mauvaise manière, car la correction y est nulle quant à l'effet.

On a quelquefois formé une des parties d'un canon au moyen d'un air connu, ou d'une phrase d'un tel air ; on amène alors le motif et les paroles par les paroles des autres parties. M. Berton a publié dans ce genre d'excellentes petites pièces, qui sont de véritables modèles : on peut citer en particulier le canon de *Vive Henri IV*, celui qu'il a composé pour

Digitized by Google

une fête donnée à Grétry, où il amène très-heureusement le refrain de ce compositeur : *Moi je pense comme Grégoire.*

Le canon scientifique n'a plus d'accès ailleurs que dans la musique de pupitre ; encore n'en fait-on généralement qu'un usage fort sobre : il est rare surtout qu'on s'astreigne longtemps à la contrainte que ce genre exige. On peut, du reste, au moyen de la facilité qu'ont les instruments de faire une foule de passages inabordables pour les voix, donner aux canons en musique instrumentale une tournure neuve et piquante, et plusieurs compositeurs y ont réussi.

Du reste, si de nos jours on écrit fort peu de canons scientifiques, c'est sans doute parce que ce genre offre des difficultés qu'on ne peut vaincre qu'après avoir sérieusement étudié cette partie, et c'est ce dont beaucoup d'élèves se dispensent ; on voudrait n'avoir qu'à les plaindre de négliger une ressource qui, en plusieurs cas, pourrait leur être utile ; mais parfois on est bien obligé de relever l'ignorance de ceux qui se permettent de tourner en ridicule un genre de composition qu'ils ne comprennent pas, et d'abaisser une science qu'ils feraient mieux d'étudier. Sans doute ces canons énigmatiques, dont nous avons parlé plus haut, sont de difficiles et vaines bagatelles (*difficiles nugæ*), mais ce n'est pas là la science, c'en est l'abus, et tout le monde sait que l'on fait trop souvent abus des meilleures choses.

Ces réflexions seront également applicables à la seconde section de ce livre.

Digitized by Google

SECTION DEUXIÈME.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA CONSTITUTION DE LA FUGUE ET DE SES DIFFÉRENTES ESPÈCES.

§ Ier. *En quoi consiste la fugue.*

La fugue est une pièce de musique fondée sur les règles de l'imitation périodique.

Le mot *fugue* vient du latin *fugare*, chasser, parce qu'une voix semble poursuivre l'autre, ou du mot *fugere*, fuir, éviter, parce qu'une voix semble sans cesse éviter l'autre.

En général, un morceau de musique est partagé en deux sections, et quelquefois davantage, ainsi qu'on l'a vu quand nous avons traité de la *mélodie*. Cette division n'existe pas dans la fugue qui doit continuer d'un bout à l'autre sans interruption.

Une fugue peut être composée à deux, trois, quatre, cinq et quelquefois plus de parties ; il en résulte que, prise sous ce seul point de vue, elle se divise en autant d'espèces que l'on y emploie de parties.

Dans une fugue, quelle qu'en soit l'espèce, il faut considérer cinq choses, savoir :

1° Le thème ou sujet ; c'est le principe ou l'élément musical de la fugue.

2° La réponse ou conséquence. Ainsi s'appelle la reproduction du sujet dans une autre partie qui le reproduit plus haut et plus bas.

3° La répercussion, c'est-à-dire la réunion du sujet et de la réponse, selon l'ordre où ils se présentent tour à tour dans les différentes parties. Ce mot est souvent employé réciproquement pour désigner la réponse.

4° La contre-harmonie, autrement le contre-point, qui accompagne, soit le sujet, soit les diverses répercussions.

Digitized by Google

5° L'harmonie, au moyen de laquelle on remplit l'intervalle d'une répercussion à l'autre.

§ II. *De la fugue régulière et irrégulière.*

On appelle *fugue propre* ou *régulière* celle dont la composition est basée sur les cinq points énoncés dans le paragraphe précédent.

On appelle, au contraire, *fugue impropre* ou *irrégulière* celle où l'on s'écarte plus ou moins de ces principes. Les fugues irrégulières sont communes dans la musique instrumentale : ces pièces ne consistent souvent que dans la fréquente répétition d'un même trait présenté dans divers tons, et accompagné plus ou moins sévèrement. On écrit ordinairement de tels morceaux dans un mouvement rapide (1) ; on les a quelquefois, assez mal à propos, appelés *caprices*. Ce qui en distingue le sujet, c'est qu'il est écrit avec des notes de peu de durées, et accompagné avec toute liberté, tandis que dans la fugue régulière on a l'habitude d'employer de grosses notes, et de donner aux accompagnements les tournures du contre-point fleuri.

Il y a deux sortes de fugues régulières, la fugue sévère ou obligée, et la fugue libre. La première est celle qui, dans tout son cours, est travaillée entièrement sur un motif unique qui en est le sujet, et qui doit continuellement se faire entendre, soit dans son entier, soit en partie. Dans cette espèce de fugue, on n'admet aucune harmonie qui ne dérive de ce sujet principal. Du reste, on peut imiter par augmentation ou diminution, et par opposition de temps et de mouvement. En italien, on appelle cette fugue *fuga ricercata*, c'est-à-dire un chef-d'œuvre de fugue : on tâche, soit au milieu, soit à la fin, de tirer un canon du sujet. C'est dans ce goût que sont travaillées la plupart des fugues de J.-S. Bach, et c'est sur cette espèce que les professeurs exercent surtout leurs élèves.

La fugue libre est celle qui n'est pas traitée uniquement sur un sujet, mais dont le sujet disparaît de temps en temps et à propos ; la réponse doit avoir de la ressemblance avec la nature du sujet, dès qu'on l'établit dans l'harmonie ; elle doit être conduite jusqu'à la fin au moyen de l'imitation et de la transposition. C'est ainsi que sont travaillées la plupart des fugues de Handel. Quelquefois on fait en sorte qu'une fugue irrégulière soit coupée ou terminée par une espèce de

---

(1) Les compositeurs placent souvent le mot *fugato* en tête de ces sortes de pièces.

Digitized by Google

canon entre une ou plusieurs voix, ce qui en augmente l'intérêt.

§ III. *De la double fugue.*

Souvent on ne se borne pas à employer un seul sujet dans une fugue, mais on en conduit plusieurs de front : on la nomme alors la fugue à deux, trois, etc., sujets, autrement fugue composée, ou simp'ement double fugue, quel que soit d'ailleurs le nombre des sujets. A l'avenir nous nous servirons de cette dernière dénomination.

En ce qui concerne la double fugue, on doit observer :

1° Que le chant par lequel le morceau commence, et qui en est le premier sujet, se nomme simplement *sujet*, et que tous les autres sont autant de contre-thémes ou contre-sujets.

2° Qu'il est nécessaire, aprés les premières entrées ou répercussions ordinaires de la simple fugue fixées sur le nombre des parties, que le sujet et la réponse se rapprochent pour produire de la diversité ; la double fugue exige que les différents sujets dont elle est composée se présentent tour à tour au moyen du renversement des parties, ce qui suppose que celui qui veut s'exercer dans ces deux espèces de fugues ait acquis la connaissance des ressources que peut lui fournir le contre-point double, dont nous avons traité dans le livre précédent.

§ IV. *Des différentes espèces de fugues par rapport aux diverses sortes d'imitation.*

A l'égard des différentes espéces d'imitation, on peut former six classes de fugues.

La première classe est celle qui tire son nom des intervalles auxquels se fait la réponse ; ainsi l'on peut faire des fugues à l'unisson, à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la septiéme, et enfin à l'octave. Ces intervalles se comptent toujours en dessus; ainsi quand on parle d'une fugue à la seconde, il reste entendu que c'est à la seconde supérieure. La fugue la plus parfaite et la plus usitée est celle qui se fait à la quinte du ton, ou par renversement à sa quarte : le grand avantage qu'elle offre est de fournir l'imitation sur les cordes principales du ton dans la région de la tonique et de la dominante.

La seconde classe comprend les fugues qui tirent leur nom de la nature du mouvement, dans lequel se fait la réponse. Ainsi il y a des fugues, 1° à mouvement semblable ; 2° à mouvement contraire, autrement appelées *contre-*

Digitized by Google

fugues; 3° des fugues rétrogrades; et 4° enfin, des fugues rétrogrades par mouvement contraire.

La troisième classe comprend les fugues qui tirent leur nom de la valeur des notes, par lesquelles se fait la réponse, *fugue augmentée* et *fugue diminuée*.

La quatrième classe se compose des fugues à contre-temps, appelées autrefois *fugues per arisn et thesin*.

La cinquième classe est celle des fugues à imitation interrompue.

Enfin, la sixième contient les fugues mixtes dans lesquelles se présentent toutes les espèces que nous venons de détailler.

Nous avons dit, il y a un instant, que la fugue à la quinte était la plus parfaite; elle admet naturellement le mélange de fugues à la quarte et à l'octave, et il est aisé d'en concevoir la raison.

La réponse doit régulièrement suivre le sujet en montant d'une quinte. Différentes circonstances peuvent souvent s'y opposer, et alors la réponse vient se placer à la quarte du sujet. Quand on dit que la fugue de quinte fait toujours la réponse une quinte plus haut que le sujet, c'est que le renversement de cet intervalle de quinte produit une quarte vers le bas, et il en est de même si l'intervalle de la réponse est une quinte au-dessus ou une quarte au-dessous du sujet, et réciproquement. Observons encore que, d'après les règles de la répercussion du sujet, on peut, sans transposer la quinte, répéter de suite l'octave, et qu'il se trouve des compositions où le sujet aussi bien que la réponse restent dans le ton principal, d'où leur vient le nom de *fugue d'octave*.

Quant aux autres classes de fugues, on n'y remarque rien qui les distingue des premières, quand elles vont par mouvement semblable. On en trouve beaucoup d'exemples dans de bons auteurs.

Les fugues rétrogrades, les fugues rétrogrades par mouvement contraire, et les fugues augmentées et diminuées, ne s'emploient en général que pour donner de la variété aux fugues ordinaires, soit à leur milieu, soit vers leur fin.

Les fugues à contre-temps s'emploient surtout lorsque l'on tire du sujet un canon serré.

Enfin, l'on se sert de l'imitation interrompue dans les fugues ordinaires pour produire un changement dans les répercussions.

La classe mixte contient toutes les autres sortes de fugues, dans lesquelles le compositeur tranche sans façon la difficulté qui l'arrêterait; celles où, par exemple, la réponse au sujet non-seulement change de mouvement, mais encore change brusquement la valeur des notes.

Digitized by Google

Les anciens se servaient des dénominations suivantes pour spécifier la marche des notes dans les fugues :

1° *Fuga composita* ou *recta*, quand les notes allaient par degrés conjoints;

2° *Fuga incomposita*, quand les notes allaient par saut;

3° *Fuga authentica*, quand les notes tendaient vers le haut;

4° *Fuga plagalis*, quand les notes tendaient vers le bas.

Ces deux dernières dénominations, qui doivent leur origine à l'ancien système musical, sont, comme on le voit, fort peu importantes.

Dans les chapitres qui vont suivre, nous traiterons séparément des cinq points constitutifs de la fugue que nous avons énoncée plus haut.

CHAPITRE II.

DU THÈME OU SUJET.

Tout sujet n'est pas propre à la fugue; et parmi ceux qui lui conviennent, tel sera bon pour violon ou flûte, qui ne le serait pas pour la voix, le piano, l'orgue, etc. D'autres sujets sont plus convenables pour deux voix que pour trois ou quatre. On doit donc observer, dans la recherche d'un sujet de fugue, l'arrangement et la qualité qui conviennent à l'instrument et au nombre de voix que l'on veut employer. Enfin, soit que l'on compose pour les instruments, soit que l'on compose pour les voix, il faut considérer, 1° la *longueur;* 2° la *mélodie* du sujet.

§ Ier. *De l'étendue du sujet.*

La longueur de la fugue est arbitraire; cependant, pour y bien réussir, on doit examiner dans quel mouvement on l'écrit. Plus ce mouvement est lent, moins le sujet doit être long; plus la mesure est vive, plus il doit être étendu. Une suite de tons, ennuyeuse d'elle-même quand elle se montre sans accompagnement, l'est bien davantage si la mesure est traînante. Plus le sujet se répète, meilleure est la fugue. Une composition courte se conçoit facilement et se retient de même. L'auditeur a la facilité, s'il n'a pas bien saisi le commencement, de bien concevoir la fugue par les différentes

Digitized by Google

répercussions qui se font entendre au moyen des transpositions, et peut ainsi en juger tout l'ensemble. Le fuguiste qui improvise ne court pas le danger de perdre sa pensée, ce qui arriverait s'il s'égarait dans des phrases trop longues et détachées du sujet. Soit qu'il travaille sur le papier ou d'inspiration, son travail devient ainsi plus facile.

La clarté dans la fugue est peut-être le point le plus essentiel. La bonté d'un sujet de fugue ne dépend pas de son étendue, et rarement on se plaint qu'il soit trop court. On ne saurait donc préciser le nombre de mesures dont le sujet doit être composé. Ce que l'on peut donner pour certain, c'est qu'il est d'une étendue suffisante lorsqu'il offre une idée nettement composée. Ceci fait assez comprendre qu'il ne peut dépasser huit à dix mesures, et qu'il peut au contraire se restreindre à deux ou même à une seule mesure : les sujets de ce dernier genre sont ceux qui conviennent le mieux pour l'étude de la fugue.

§ II. *De la mélodie du sujet.*

A l'égard de la mélodie, plus elle sera simple, plus il sera facile d'y joindre une bonne harmonie. Ces sortes de tours et d'expressions qui régnent dans les sonates en doivent être entièrement bannies, du moins ne peuvent-elles trouver place dans une fugue d'orgue, qui doit être grave, ou dans une fugue que l'on compose sur des paroles. Le piano souffre plus de légèreté à cet égard que l'orgue ; le violon et la flûte encore plus ; mais on ne compose plus pour ces instruments de fugues proprement dites. Avec tout cela, il faut de nécessité, pour que la fugue soit bonne, que ces fleurs, dont on veut parsemer le chant, se ressentent du véritable style de la fugue, et non pas du style d'une sonate. Ces sons et ces sauts de haut et bas, ces batteries, ces trils de trois ou quatre mesures, tout cela ne vaut rien dans la fugue. Tout commençant qui voudra parvenir à saisir le vrai style fera bien d'examiner les partitions des bons maîtres, et d'en emprunter un sujet avant que d'en inventer un de lui-même. Ce moyen est facile, et même en confrontant son travail avec celui du maître, il aura l'avantage de voir, suivant la route qu'il aura prise, de combien il en approche. Un autre moyen, c'est en imaginant un thême, de s'imaginer en même temps toutes les autres parties, et l'on ne manquera pas de s'apercevoir dans l'instant si le thême inventé sera facile à traiter ou non. Il n'en coûte pas beaucoup d'ajouter une seconde partie à une première, mais il en coûte d'y en ajouter une troisième ou quatrième. Toute mélodie n'admet pas une harmonie aisée et naturelle,

Digitized by Google

surtout à quatre ou cinq parties. Comme donc nulle partie ne domine seule dans la fugue, notre attention ne doit pas non plus se prêter uniquement à une partie; il faut envisager le tout, et non le chant de telle ou telle partie seule.

Si la fugue est écrite pour la voix, le sujet doit être renfermé dans l'espace d'une sixte, afin que les transpositions du sujet n'excédent pas la portée des voix. Dans les fugues instrumentales on n'observe pas si exactement cette régle. Le thème se développe quelquefois jusqu'à la dixième et même jusqu'à la douzième. On fera bien toutefois, en commençant, de se renfermer dans l'octave. On trouve de bonnes fugues sur des thèmes qui n'excédent pas la tierce ou la quarte.

Le chant du sujet doit être travaillé de manière qu'il puisse fournir un bon accompagnement. Pour y parvenir plus tôt, il est bon, en cherchant ce sujet, de créer la basse en même temps que le chant du dessus. De cette manière on a l'avantage de voir de suite si le chant trouvé se laisse facilement manier. Toutes les mélodies ne sont pas mâles et belles. On doit rechercher celles qui ont cet avantage.

Il importe peu que ce soit par un bon ou mauvais *temps* de la mesure que le sujet commence; mais il importe qu'il se termine par un bon temps, à moins que, dans une fugue vocale, on ne se trouve géné par une rime féminine. Au reste cette rime ne doit pas embarrasser, puisqu'elle peut toujours être tournée de façon que la dernière syllabe paraisse non pas en levant, mais en frappant.

Le repos ne convenant à la fugue qu'à la fin de la pièce, il faut, quand un thème finit par une cadence parfaite, que la seconde partie entre sur le temps de cette conclusion pour entretenir toujours le mouvement.

CHAPITRE III.

DE LA RÉPONSE DANS LA FUGUE ORDINAIRE.

On a vu plus haut que la *réponse* ou *conséquence* du sujet était la reproduction de la mélodie de ce sujet dans d'autres cordes, soit au grave, soit à l'aigu.

Nous allons d'abord donner les règles générales propres aux fugues des divers systèmes, règles qui ne souffrent presque aucune exception.

Digitized by Google

C'est à la fugue ordinaire à la quinte du ton que s'appliqueront surtout nos observations; nous donnerons ensuite quelques régles particulières relatives à la fugue dans les modes de plain-chant et à la fugue chromatique.

Les notes qui composent le sujet et sa réponse appartenant aux échelles de la tonique et de la dominante, on a coutume, quand on veut savoir par quelles notes la seconde voix doit répondre à la première, de se servir du moyen suivant : on place les échelles de ces deux cordes l'une vis-à-vis de l'autre; par exemple, en *ut* majeur, comme il suit :

ut,	ré,	mi,	fa—sol,	la,	si,	ut,	oct. de la tonique.
sol,	la,	si,	ut,	ré,	mi,	fa—sol,	oct. de la dominante.

D'où il suit que le *sol* doit répondre à l'*ut*, le *ré* au *la*, et ainsi des autres. Si cette table pouvait s'appliquer à tous les cas possibles, on la représenterait en chiffres comme on le voit ci-contre :

1,	2,	3,	4—5,	6,	7,	8,
5,	6,	7,	8,	2,	3,	4—5.

Et de cette table, qui se rapporterait alors aux deux modes à la fois, sortiraient ces trois régles générales. 1° Que la seconde et la sixte se répondent l'une à l'autre. 2° Que la tierce et la septiéme se répondent l'une à l'autre. 3° Que la quarte et la quinte répondent à la tonique, et réciproquement que la tonique réponde à la quarte et à la quinte.

Mais il arrive assez souvent qu'au lieu de la seconde on emploie la tierce pour répondre à la sixte, et qu'on répond par la seconde à la quinte, et ainsi de suite. Il faudra donc s'y prendre d'une autre manière pour être sûr de son fait; et, comme la réponse peut souvent se faire de plus d'une manière; il faut savoir au juste laquelle de ces deux réponses est la meilleure.

La réponse étant une imitation du sujet, il faut qu'elle lui soit en tout semblable. Car ce n'est pas assez que le chant se ressemble à l'égard de la figure des notes, à l'égard du mode ou de la mesure, il faut encore, et principalement, que les mêmes intervalles qui ont été au sujet se trouvent dans la réponse, c'est-à-dire que dans le même endroit, où le sujet procéde de tierce, de quarte ou de quinte, etc., le chant de la réponse procéde des mêmes intervalles.

Digitized by Google

Mais comme on ne trouve que quatre notes de la tonique à la dominante en descendant, et qu'il y en a une de plus en descendant de celle-ci à l'autre, comme l'on peut voir par la démonstration suivante :

ut,	si,	la,		sol.	sol,	fa,	mi,	ré,	ut.
ut,	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol.*	*sol,*		*la,*	*si,*	*ut.*

C'est autant pour ne pas transgresser les règles de la bonne modulation que pour égaliser le nombre des intervalles dans les deux parties, qu'il faut en certaines rencontres altérer tant soit peu le chant de la réponse.

Il est bon de remarquer ici que, par quelque note que le sujet commence, ou il reste dans le ton de la finale, ou il en sort pour passer dans celui de la dominante. Dans le premier cas, si le sujet reste dans le ton de la finale, il ne faut que le transposer, note pour note, dans le ton de la dominante, pourvu que l'on ait commencé par la note convenable. Dans le second cas, si le sujet finit en passant dans le ton de la dominante, il faut absolument, pour ne pas introduire dans la fugue une modulation étrangère au ton dans lequel elle est écrite, qu'on y change un intervalle, et que, par ce moyen, on ramène le ton de la finale. Pour ne pas se tromper à l'égard de l'intervalle qui doit être changé par un autre, la règle est de faire plus d'attention à ce qui suit qu'à ce qui précède. La permutation de l'intervalle se pratique de deux façons : 1° en transgressant un degré, ce qui se fait dans la partie plus grande de l'octave ; 2° en répétant une note sur le même degré, ce qui se pratique dans la partie mineure de l'octave. C'est en raison de cette permutation, qui se fait aussi quelquefois dans le premier cas, que l'unisson se change en seconde, la seconde en tierce, la tierce en quarte, la quarte en quinte, la quinte en sixte, la sixte en septième, la septième en octave, et ainsi réciproquement.

Ajoutons à ces observations générales les règles spéciales touchant la première et dernière note de la réponse.

1° Il faut que la tonique réponde à la dominante, et celle-ci à l'autre sur la première et dernière note du thème. C'est-à-dire quand le sujet commence ou finit par la dominante, la réponse doit commencer ou finir par la tonique. Ce qui est dit ici de la première et dernière note du sujet se doit aussi entendre du milieu du sujet, quand on saute de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, pourvu que l'on ne soit empêché par d'autres raisons de suivre la règle à la rigueur.

2° Quand le sujet commence ou finit par la médiante, la

Digitized by Google

réponse doit commencer ou finir par la tierce ou seconde de la dominante.

3° Quand le sujet commence ou finit par la quarte du ton, la réponse doit commencer ou finir par la tonique.

4° Quand le sujet commence ou finit par la sixte du ton, la réponse doit commencer ou finir par la sixte ou par la quinte de la dominante.

5° Quand le sujet commence ou finit par la seconde du ton, la réponse doit commencer ou finir par la seconde de la dominante, ou par la dominante même.

6° Quand le sujet commence ou finit par la note sensible du ton, la réponse doit commencer ou finir par la sixte ou par la note sensible de la dominante, suivant les circonstances.

Ce que nous venons de dire s'applique aux tons ordinaires et faciles dans lesquels le sujet se termine. Si l'on passe d'une manière inusitée dans d'autres tons, comme la seconde, la quarte ou la sixte du ton principal, la réponse marche à la seconde, à la quarte et à la sixte de la dominante, pourvu qu'il ne provienne pas quelque empêchement dans ce cas, et afin de ne pas s'égarer dans le choix des intervalles, on esssaie ces deux parties de manière à ce que l'intervalle de la réponse et l'intervalle du sujet se répondent tantôt une quinte, tantôt une quarte plus haut. On verra des exemples de ces formes extraordinaires quand nous traiterons de la manière de clore la fugue.

Maintenant nous allons montrer par des exemples comment les règles et les principes que nous venons de poser, peuvent être appliqués et quelles sont leurs exceptions. Nous tâcherons surtout, là où cela sera nécessaire, de rendre ces exemples plus clairs par des explications analytiques. Au reste, tout ceci n'est relatif qu'à la réponse d'une fugue régulière, et au début primitif d'une double fugue.

Nous présenterons ces exemples divisés en plusieurs séries particulières.

PREMIÈRE SÉRIE D'EXEMPLES. — *Composition de fugues commençant dans l'octave de la tonique et demeurant dans ce même ton.*

A la *fig.* 1, liv. 5, deuxième section, Pl. 1, on voit un sujet de fugue qui se termine à la seizième note dans la seconde mesure, à la tierce du ton. La modulation n'est pas altérée.

La tonique *ut* a pour réponse la quinte *sol*, et tous les intervalles qui suivent imitent exactement jusqu'à la termi-

Digitized by Google

naison par une série de tons et de demi-tons. Il en est de même de la *fig.* 2.

A la *fig.* 3, le thème commence à la tonique, y reste et s'y termine. La réponse doit ainsi commencer à la dominante, s'y continuer et s'y terminer. La note du commencement et celle de la fin n'offrent aucune difficulté. Mais comme le chant de la réponse doit être semblable au sujet, et que les intervalles de cette composition doivent paraître dans la même proportion que la voix qui suit, voilà pourquoi dans la réponse on a dû placer des dièses devant le *ré* et le *fa*, pour que la position des demi-tons se trouvât pareille à celle que donne *la dièse* et *si* naturel dans la position du sujet.

Il faut encore observer ici cette manière de terminer, qui se fait par une basse conditionnelle, qui semble établir une espèce de contre-harmonie à la réponse, et qui ne conduit à rien autre chose qu'au repos, que l'on remarquera dans tous les autres cas semblables.

L'exemple de la *fig.* 4 ressemble au précédent sous le rapport de la construction de la réponse, il en est de même de la *fig.* 5, page 2.

Dans l'exemple de la *fig.* 6. Il faut remarquer que le saut de quinte, *fa*, *ut*, entre la dernière note de la première et la première note de la seconde mesure du sujet, se change en saut de quarte dans la réponse. La raison en est que, dans la composition de la fugue, la tonique et la dominante doivent toutes deux se répondre quand rien ne s'y oppose. Au lieu de *sol* on a pris *fa*, il en résulte que la tierce *ut*, *la*, de la seconde mesure du sujet, se trouve produire, à la sixième mesure dans la réponse, la marche de seconde *fa*, *mi*, au lieu de *sol*, *mi*, ce qui naît de l'inégalité dans le partage de l'octave par moitié.

On voit, *fig.* 7. le sujet sauter de la tonique à la dominante. La réponse se fait par un saut de la dominante à la tonique, et change ainsi que dans les précédents exemples, et d'après les règles déjà connues, la quinte en quarte. De la dominante le sujet monte d'un degré; c'est-à-dire de *la* à *si bémol;* la réponse change cette seconde en tierce *ré*, *fa*, afin que le demi-ton se retrouve naturellement et sans l'emploi du *mi bémol*, qui tendrait au ton de *sol mineur*, et par conséquent porterait la réponse dans la région de la quarte et non dans celle de la quinte où l'on veut la faire passer.

Dans l'exemple de la *fig.* 8 la seconde *ut*, *si bémol*, à la dernière moitié de la première mesure, est changée en unisson dans la réponse, afin que plus tard le demi-ton, *si bémol*, *la*, puisse être imité par *fa*, *mi*, Ce doublement

Digitized by Google

de note a lieu, comme on l'a enseigné plus haut, à cause de l'inégalité des deux moitiés de l'octave, et pour qu'il se trouve dans la plus petite

L'exemple, *fig.* 9, est transposé note pour note de la tonique à la dominante; il en est de même de l'exemple suivant, jusqu'à l'entrée de la troisième voix. *V. fig.* 10.

Les exemples, *fig.* 11 et 12, page 3, commencent l'un et l'autre par un saut de la tonique à la quinte en dessous. Cette forme était défendue par les auteurs anciens, comme ne décidant pas assez la tonalité. On ne se fait pas scrupule de la pratiquer aujourd'hui (1).

Dans l'exemple de la *fig.* 13, outre le changement de quinte en quarte et de seconde en tierce, l'on observe ici la permutation d'une croche en noire, permutation toujours permise à l'égard de la première note quand l'harmonie peut y gagner.

L'exemple, *fig.* 14, présente une transposition parfaite du sujet dans la réponse à la dominante.

L'exemple de la *fig.* 15 offre la même altération d'intervalles que la *fig.* 12.

Celui de la *fig.* 16 offre diverses altérations dans les intervalles qui séparent les trois premières notes ; il est facile de s'en rendre compte d'après ce qui a été dit précédemment.

Enfin dans l'exemple, *fig.* 17, on remarquera que la noire qui commence le sujet se change en croche dans la réponse pour rendre l'entrée plus sensible.

---

(1) Ici Marpurg, après avoir cité Mattheson pour nous dire qu'*il est certain qu'il n'y a pas de règle sans exception* (ce n'était guère la peine d'alléguer une autorité pour mettre en avant une pensée aussi neuve que celle-là), ajoute que *les règles des anciens avaient assurément des préjugés et des erreurs pour base*. Il me semble que ce n'était pas ici l'occasion d'émettre cet avis, la règle des anciens est fort admissible : ce n'est ni un *préjugé* ni une *erreur* de trouver qu'au début d'une fugue une chute de la tonique à la quinte en dessous décide imparfaitement le ton : chacun peut en faire l'épreuve ; les deux exemples, quoique le premier soit de Bach et le second de Händel, n'échappent ici à la critique que par l'excellente disposition des notes de la seconde mesure, qui, surtout dans le morceau de Bach, déterminent bien vite la modalité, et ne laissent à cet égard aucune incertitude. Ces passages n'auraient rien perdu à être présentés comme des exceptions.



SECONDE SÉRIE D'EXEMPLES.— *Fugues qui commencent par la dominante, et conservent la modulation de la finale.*

Dans les exemples des *fig.* 18 et 19, page 4, liv. 5, deuxième section, la tonique répond à la dominante par une transgression de degré qui change le demi-ton, *la, si bémol* en *ré, fa*, dans le premier de ces exemples; et dans le second donne la tierce mineure, *sol, si bémol*, pour réponse à la seconde mineure, *ré, mi bémol.*

La *fig.* 20, page 5, offre un sujet de fugue qui débute par une tierce en dessous, qui dans la réponse se trouve changée en seconde. Quelques maîtres ont prétendu que la tierce ne devait point se changer dans les réponses; mais ils ne donnaient aucun motif plausible de cette prohibition : nous avons déjà vu dans l'exemple, *fig.* 16, un changement semblable à celui que nous observons ici : dans les exemples suivants nous verrons qu'elle peut aussi se changer en quarte.

La *fig.* 21 présente un exemple où le sujet se trouve exactement reproduit dans la région de la tonique après avoir paru d'abord dans celle de la dominante (1).

La *fig.* 22 offre un nouvel exemple du changement de la tierce en seconde; changement nécessaire parce que la réponse se trouve dans la plus petite partie de l'octave.

On voit dans la *fig.* 23 une mutation opposée à celle-ci, la seconde s'y trouve changée en tierce pour amener le ton de la dominante.

Dans la *fig.* 24, après le changement de la quinte en quarte, le reste du sujet se transpose note pour note.

---

(1) Nous croyons que dans cet exemple, tiré de Bach, on doit faire, au commencement de la première mesure, le *fa dièse*, bien que l'accident ne soit pas marqué, ainsi qu'il arrivait souvent aux anciens compositeurs. Marpurg ne s'en est pas aperçu, et il a vu dans ce passage un *mi contrà fa*, ce que les vieux contre-pointistes appelaient le diable en musique, *diabolus in musicà ;* cette faute consistait à donner un ton pour répon e à un demi-ton, et réciproquement. Le traducteur français de Marpurg dit qu'ici cette fausse relation ne pouvait être évitée à moins de répéter la première note de la réponse, ce qui, ajoute-t-il avec raison, gâterait le chant et le ferait dégénérer en fanfare : nous persistons dans l'opinion que nous avons émise au commencement de cette note, parce que le *fa dièse* n'est ici qu'une note de passage, qui n'appelle aucunement une réponse à la quinte, puisque la tonalité se trouve parfaitement rétablie dès la troisième mesure, et que la réponse ne part qu'à la cinquième. Du reste, pour décider plus pertinemment, il faudrait avoir sous les yeux la pièce tière de Bach, et nous manquons des moyens de faire cette recher-

Digitized by Google

TROISIÈME SÉRIE D'EXEMPLES. — *Sujets de fugues qui passent à la dominante.*

L'exemple de la *fig.* 25, page 6, offre un début de fugue dans lequel, tant que le sujet module dans le ton principal, la réponse imite sa marche note pour note dans le ton de la dominante. Mais aussitôt qu'il commence à se diriger vers la dominante, ce qui arrive à la quatrième mesure après la pause d'un demi-soupir, la marche de la réponse devient différente, et la tierce *fa*, *la*, se changeant en seconde *ut*, *ré* dans la réponse, celle-ci retourne à la note principale du ton. Il en est de même pour l'exemple de la *fig.* 26.

Dans l'exemple de la *fig.* 27 la réponse parcourt l'octave de la dominante, conformément à la règle ordinaire, les notes *ut*, *sol*, devraient avoir pour correspondantes *sol*, *ut*, et non *sol*, *ré* : cependant cette licence est ici d'un assez bon effet, parce que la répétition du passage final donne du brillant à l'exécution, et prépare heureusement l'entrée de la troisième partie.

Dans l'exemple, *fig.* 28, la réponse est empruntée à la quarte; si elle eût dû l'être à la quinte, il aurait fallu la disposer comme elle est représentée *fig.* 29. Mais ceci n'a pas eu lieu : 1° parce que l'intervalle de triton *sol*, *ut dièse*, aurait dû être changé en la tierce *ré si*, changement moins usité que celui de la seconde *sol*, *fa dièse* , en la tierce *ré*, *si*; 2° parce que au moyen de ces changements, l'harmonie est plus fournie.

A la *fig.* 30 la note initiale, qui est une noire, se change en croche. La réponse se trouvant dans la petite moitié de l'octave, le chant est raccourci d'un degré, la seconde *sol*, *la*, naît de la tierce *ut*, *mi*, et ne peut à la vérité imiter le demi-ton, *mi*, *fa*, puisque la tonalité force à écrire *la*, *si*, et par conséquent à faire un *mi* contre un *fa*. Cela est permis dans tous les cas où l'on monte de cette manière à la quinte; la tierce *sol*, *mi*, se change en la seconde *ut*, *si*, à cause de ce qui suit, pour empêcher qu'il n'y ait encore un *mi* contre un *fa*; le reste du chant est imité à l'ordinaire. Il faut encore remarquer comment les deux notes, *mi* et *fa dièse*, qui dans le chant du sujet se tournent vers la dominante, ne sont pas imitées comme à l'ordinaire dans la réponse.

QUATRIÈME SÉRIE D'EXEMPLES. — *Fugues dans lesquelles le sujet commence par la troisième note de l'échelle.*

Voici d'abord ce que l'on peut donner pour règle générale : lorsque le chant du sujet reste dans le ton principal,

Digitized by Google

la réponse doit s'établir à la tierce de la dominante; mais si le chant du sujet tourne à la quinte, il faut répondre à la seconde de dominante, autrement à la sixte de la tonique.

Voyez, Pl. du liv. 5, deuxième section, page 7, *fig.* 31, un exemple dans lequel le sujet est transposé note pour note dans le ton de la dominante (1).

Dans l'exemple de la *fig.* 32, la partie supérieure contient le sujet qui passe au ton de la dominante; la partie inférieure contient la réponse, qui fait rentrer le chant dans le ton de la finale. Il eût été mieux de commencer la réponse à la seconde de la dominante, elle aurait été plus naturelle : enfin nous pensons que, pour rendre cette fugue parfaite, il faudrait prendre le sujet pour réponse, et la réponse pour sujet; alors le ton du morceau serait décidé dès les premières notes.

L'exemple *fig.* 33, présente un sujet qui débute à la médiante du ton principal, et passe à la dominante; la réponse commencée à la tierce de la dominante, ramène la fugue dans le ton. On s'est écarté de la règle ordinaire pour ne pas altérer dès le commencement la mélodie, qui perdrait toute netteté par l'altération des intervalles.

Dans l'exemple, *fig.* 34, le compositeur s'est encore écarté de la règle, mais on peut présenter ce cas comme une exception qui a lieu toutes les fois, 1° que la contre-harmonie est travaillée de manière à maintenir la tonalité primitive; 2° lorsque, après s'être un peu écarté dans la région de la dominante, le chant est ramené à la tonique par une addition quelconque. S'il n'en eût été ainsi, au lieu du trait *mi*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa-sol*, à la troisième mesure de la réponse, on eût écrit, *mi*, *ut*, *ut*, *ré*, *mi*-*fa*.

A la *fig.* 35, la réponse qui appartient à la tierce de dominante suit note pour note la même mélodie que le sujet tant qu'il reste dans le ton. Mais aussitôt qu'il se tourne vers la dominante, la réponse raccourcit sa marche et change dans le reste de la composition; la tierce *si*, *ré*, en la seconde de *fa*, *sol* pour conduire le chant, non dans un ton étranger, mais dans le ton principal.

Dans l'exemple de la *fig.* 36 (2), comme dans les précédents, la réponse commence avec la tierce dominante, bien que le sujet ait modulé sur cette dominante; mais la mé-

(1) Dans cet exemple et les deux suivants la réponse a été gravée au-dessous du sujet.

(2) Dans les exemples des *fig.* 36, 37, 38, 39, 40, la réponse se trouve placée au-dessous du sujet.

Digitized by Google

lodie a subi en trois endroits un changement de marche. La quinte *ut, sol*, est changée en quarte *sol, ut;* la seconde *si, ut*, en tierce *mi, sol*, et la quarte, *ré, la*, en quinte *la, ré*, tous ces changements ont lieu pour faciliter le retour à la tonique. Cependant toute la première mesure du sujet reste dans le ton, et on pourrait malgré, le saut entre la note du ton et la dominante, disposer la réponse de la manière suivante :

si, la, sol, ré, fa *dièse*, sol.

Mais il faudrait, pour interrompre la marche et pour reprendre l'autre partie du chant avec *sol*, poser les notes suivantes :

sol, ré, mi, fa, ut, ré, mi, si.

Dans l'exemple des *fig.* 37 et 38 la réponse à la médiante de la tonique se fait à la seconde de la dominante pour ne point gâter le chant.

On voit à l'exemple, *fig.* 40, le chant primitif de la *fig.* 39; dans celui-ci la réponse à la médiante de la tonique se fait à la seconde de la dominante : peut-être eût-il mieux valu répondre par la tierce au moyen du doublement de la première note.

En examinant la *fig.* 41, on s'aperçoit que la tierce de la dominante ne répond pas ici en cette qualité, mais comme sensible du ton. Ce qui est fort praticable dans un petit thème de cette sorte.

La réponse, *fig.* 42, par la seconde mineure de la dominante est également bonne, bien que l'on eût pu répondre également par la tierce majeure, c'est-à-dire par la sensible du ton, cet exemple étant le renversement du précédent.

A l'exemple de la *fig.* 44, c'est au moyen du changement d'une quarte en tierce que la réponse interrompt la progression du chant pour rentrer en *ré mineur*.

Dans la *fig* 44, le sujet se termine sur la seconde du ton, et la réponse imite le chant note pour note; cette manière a l'avantage de fournir une entrée commode à la troisième voix.

CINQUIÈME SÉRIE D'EXEMPLES. — *Sujets qui commencent à la quatrième note de l'échelle.*

Dans ce système de fugue, le sujet exposé à la quarte de la tonique se trouve régulièrement imité à la dominante, comme on le voit dans les *fig.* 45, 46 et 47.

Digitized by Google

SIXIÈME SÉRIE D'EXEMPLES. — *Sujets qui commencent à la sixte de la tonique.*

On reconnaît, à l'inspection des *fig.* 48, 49, 50, 51, 52 et 53, que la sixte de la dominante répond exactement à la sixte de la tonique.

Dans l'exemple de la *fig.* 54 on peut répondre à la sixte par la quinte; mais pour bien faire on devrait prendre le sujet pour réponse et la réponse pour sujet; ce qui en ce cas, comme en beaucoup d'autres, est tout à fait indifférent.

SEPTIÈME SÉRIE D'EXEMPLES. — *Sujets qui commencent par la deuxième du ton.*

En général, on répond à deuxième du ton par la seconde de dominante ou par la dominante.

Dans les exemples *fig.* 55 et 56 la réponse se fait à la seconde de la dominante.

A la *fig.* 57 le sujet admet indifféremment la réponse à la seconde de dominante ou bien à la dominante même.

Il en est de l'exemple *fig.* 58, à l'égard du début, comme de ceux des *fig.* 55 et 56.

On doit remarquer, dans la *fig.* 59, que la réponse commence à la seconde de dominante et y reste jusqu'à ce que le ton change; alors la réponse se continue au moyen de la permutation d'un intervalle.

A la *fig.* 60 la réponse peut entrer de deux manières, à la dominante ou à la seconde; la première est la meilleure, en ce que le chant y perd moins.

La *fig.* 61 présente une réponse à la dominante, ainsi traitée pour conserver le chant du sujet (1).

Dans l'exemple *fig.* 62, la réponse commence à la seconde de dominante, et continue sa marche jusqu'à ce que le sujet module à la dominante; alors la réponse revient à la tonique au moyen d'une mutation d'intervalles.

HUITIÈME SERIE D'EXEMPLES. — *Sujets qui commencent par la septième.*

On répond à la septième selon les occasions que décide la modulation par la tierce ou la quarte de la tonique, ou bien par la sixte ou la septième de la dominante.

---

(1) Dans cet exemple et le suivant la réponse est gravée au-dessous du sujet.

Digitized by Google

Dans l'exemple, *fig*. 63, la réponse se fait note pour note par la sensible de la dominante; la modulation du sujet ne laisse ici le choix d'aucun autre intervalle.

La réponse se fait à la sixte de la dominante dans les *fig*. 64 et 65; mais dans ce dernier l'imitation pourrait aussi se faire à la septième de dominante.

On remarquera que dans la *fig*. 66 la réponse faite par la sensible de dominante continue ainsi sa marche jusqu'à ce que le sujet, passant vers la dominante, la réponse se hâte de rentrer dans la tonique au moyen du changement d'une seconde en tierce.

A la *fig*. 67, le thème ne changeant point de ton, la réponse en l'imitant reste toujours dans la modulation de la dominante.

On trouve à la *fig*. 68 une réponse faite par la sixte de la dominante. La *fig* 69 répond également par la sixte de dominante, et il faut remarquer ici que toute autre réponse était impossible. Si l'on eût répondu à la septième de dominante, on était obligé de changer le saut de septième diminuée en celui d'octave diminuée, et le chant devenait méconnaissable.

NEUVIÈME SÉRIE D'EXEMPLES. — *Sujets considérés par rapport à leur terminaison.*

Les *fig*. 70 et 71 finissent à la deuxième du ton : les deux réponses de la dernière de ces figures sont également bonnes.

Les *fig*. 73 et 74 terminent le sujet à la troisième note de l'échelle.

Dans l'exemple de la *fig*. 75, la voix d'en bas contient le sujet qui finit à la tierce du ton; la réponse s'y fait par la dominante.

L'exemple *fig*. 76, servira de modèle comme finissant sur la quatrième du ton, et l'exemple, *fig*. 77, comme se terminant sur la sixième; ce dernier a deux réponses.

A la *fig*. 78, la voix d'en haut contient le sujet et celle d'en bas la réponse; c'est donc un renversement de la *fig*. 75.

Dans les exemples *fig*. 79 et 80, le sujet se termine à septième, et dans l'exemple, *fig*. 81, à la septième mineure; la réponse, *fig*. 82, est également bonne.

Digitized by Google

CHAPITRE IV.

DE LA RÉPONSE DANS LES FUGUES D'ÉGLISE.

Il n'y aurait pas lieu à s'occuper de cette matière si presque toutes les églises catholiques, et un grand nombre d'églises protestantes, ne faisaient usage de morceaux écrits dans les anciens tons du plain-chant, en sorte que tout organiste ou maître de chapelle est inexcusable de ne pas tâcher d'acquérir à cet égard des notions suffisantes pour ne pas s'exposer à commettre de grossières bévues en ne sachant pas régler son jeu ou sa composition. Avant donc de dire comment on traite la réponse d'un sujet proposé dans le style du plain-chant, nous allons donner une idée générale de ce style et des caractères qui le rendent différent de la musique aujourd'hui en usage.

Les anciens ne bornaient pas leur système au mode majeur et mineur : ils comptaient autant de modes principaux qu'ils rencontraient de points de départ dans les tons d'une octave, et chacun de ces modes se trouvait déterminé par la position des demi-tons naturels de la gamme.

Ainsi ils obtenaient des modes différents en partant du *ré*, du *mi*, du *fa*, du *sol*, du *la*, du *si*, de l'*ut*, ils avaient rejeté l'espèce de *si*, parce que cette échelle porte la quinte diminuée. Voici donc six échelles différentes : de *ré* en *ré*, de *mi* en *mi*, de *fa* en *fa*, de *sol* en *sol*, de *la* en *la*, d'*ut* en *ut*, donnant les éléments des six modes principaux ou authentiques.

A chacun de ces six modes ils en joignaient un autre qu'ils nommaient mode secondaire, plagal, ou collatéral. Ceux-ci ne différaient des premiers qu'en ce que le chant des modes authentiques roulait sur l'octave du ton, tandis que dans les modes plagaux le chant parcourant également une série de huit notes, commençait cette série une quarte au-dessous de la finale du ton ; ainsi ces nouveaux modes s'obtenaient en partant du *la*, du *si*, de l'*ut*, du *ré*, du *mi* et du *sol* ; on comprend que le plagal du mode de *si* en *si* était rejeté comme le mode authentique.

Voici le tableau de ces douze modes, avec le nom des modes grecs dont ils ont été tirés :

Digitized by Google

Modes authentiques ou principaux.	*Modes plagaux ou collatéraux.*
Mode dorien. . . de *ré* en *ré*.	hypodorien. . . . de *la* en *la*.
— phrygien. . de *mi* en *mi*.	hypophrygien. . . de *si* en *si*.
— lydien. . . de *fa* en *fa*.	hypolydien. . . . de *ut* en *ut*.
— mixolydien. de *sol* en *sol*.	hypomixolydien. . de *ré* en *ré*.
— éolien . . . de *la* en *la*.	hypoéolien. . . . de *mi* en *mi*.
— ionien. . . de *ut* en *ut*.	hypoionien. . . . de *sol* en *sol*.

Voici maintenant dans quel ordre on a coutume de les ranger (1) :

Premier mode dorien. . . . . Second mode hypodorien.	finale *ré*.
Troisième mode phrygien. . . . . Quatrième mode hypophrygien. .	finale *mi*.
Cinquième mode lydien. . . . . . Sixième mode hypolydien.	finale *fa*.
Septième mode mixolydien. . . . Huitième mode hypomixolydien. .	finale *sol*.
Neuvième mode iolien. . . . . . . Dixième mode hypoéolien.	finale *la*.
Onzième mode ionien. . . . . . . Douzième mode hypoionien. . . .	finale *ut*.

L'invention de l'harmonie a fait confondre ensemble les modes authentiques et plagaux, et des altérations que l'on a fait subir aux notes naturelles des modes, est né le systéme moderne.

Pour plier les modes anciens au système d'accompagnement moderne, on a cessé d'avoir égard à l'étendue du mode : en effet, le plus souvent le chant est établi de telle manière, qu'on ne peut décider s'il est dans le mode principal ou dans le dérivé (2), puisqu'il s'écarte également de tous les

(1) Nous plaçons ces modes dans l'ordre habituel. Marpurg adopte celui de Zarlino et de quelques autres musicographes. La disposition commune a l'avantage de conserver aux huit premiers rangs les modes les plus usités, et de rejeter à la fin ceux qui ne s'emploient que fort rarement.

(2) Si l'on ne peut déterminer facilement dans lequel des deux modes est un plain-chant, quant à la mélodie, c'est que ce chant est mauvais en tant qu'imitation de la musique ancienne. Ce qui caractérise surtout chacun des modes du plain-chant, c'est sa dominante, terme qui n'a point ici le sens ordinaire, et qui indique non la quinte de la tonique, mais la note qui dans une piece se répète, se rebat le plus souvent. Le premier, le cinquième, le septième, le neuvième et le onzième mode ont leur dominante à la quinte de la finale; le troisième à la sienne et à la sixte; voilà pour les modes impairs ou authentiques. Quant aux modes pairs ou plagaux, les deuxième et dixième

deux, quant à l'étendue. De là est venu le nom de *mode mixte*, pour désigner que le mode renferme les deux modes alliés ; chacun d'eux a la même tonique, les mêmes demi-tons, la même réponse et les mêmes moyens de terminaisons.

Chaque mode authentique ou plagal peut, au moyen de la transposition, être imité dans onze tons. De là vient la différence entre le mode propre et naturel et le mode impropre ou transposé.

Quand un mode transposé est ramené dans son ton naturel, cela s'appelle réduction de mode. Par cette réduction on voit si le ton est bien dans les règles du mode (1).

Quelques modes, par exemple, le mixolydien et l'hypoionien, l'éolien et l'hypodorien, paraissent n'en former qu'un, en ce que les demi-tons y occupent les mêmes degrés ; pour les désigner et les distinguer les uns des autres, il faut examiner le commencement de leur modulation, leur genre de terminaison et particulièrement leur finale : *In fine videtur, cujus toni*, dit le vieux proverbe (2).

Si le chant dépasse les bornes de l'octave, le mode se nomme excédant. S'il n'embrasse pas l'octave, soit qu'il n'atteigne pas la sixte, soit qu'il ne descende pas au-dessous de la tierce, on le nomme alors mode neutre ou imparfait. Le chant se termine-t-il d'une manière inaccoutumée, et sur une corde qui n'est pas usitée comme finale, le mode s'appelle étranger ou anomal (3).

L'évêque de Milan, Ambroise, mis par l'église au rang des saints, avait choisi, vers l'an 370 de Jésus-Christ, parmi les modes que nous avons fait connaître, les quatre premiers authentiques, savoir : le dorien, le phrygien, le lydien et le mixolydien pour en composer la musique des églises de son

---

ont leur dominante à la tierce mineure ; les sixième et douzième à la tierce majeure ; les quatrième et huitième à la quarte. Nous nous bornons ici à ce peu de mots pour compléter les idées de Marpurg ; nous reviendrons sur cette matière dans le livre VIII, où il sera parlé du style d'église.

(1) Cette opération est inutile pour celui qui possède la connaissance des modes anciens et qui est parvenu à en acquérir la pratique. Quant à ceux qui veulent faire des exercices, ils feront mieux d'écrire dans les tons naturels.

(2) Le proverbe dit vrai, mais c'est là le pont aux ânes ; on pourrait fort souvent s'égarer en tirant un motif de fugue d'un plain-chant, dont la tonalité ne se reconnaîtrait que par la finale. On trouvera des renseignements à cet égard dans le livre VIII de ce *Manuel*.

(3) Ceci n'existe que dans un petit nombre de pièces qui se terminent à la quinte de leur finale, et dans les chants de psaumes, qui ont quelquefois des terminaisons sur trois ou quatre cordes de l'échelle.

Digitized by Google

temps. De là est venu le nom de *chant ambroisien*; le *Te Deum* s'appelle encore aujourd'hui l'*hymne ambroisienne* (1).

Le pape saint Grégoire, dit *le Grand*, améliora ce système par l'addition des quatre premiers modes plagaux, savoir : de l'hypodorien, de l'hypophrygien, de l'hypolydien et de l'hypomixolydien. Cette réforme eut lieu vers l'an 600, et le chant d'église commença dès lors à se nommer *chant grégorien*, nom qu'on lui donne encore aujourd'hui.

Dans l'examen des exemples que nous allons donner, on trouvera diverses réflexions sur les points qui différencient les anciens modes de nos modes actuels majeurs et mineurs.

1° *Fugues dans le mode dorien et hypodorien.*

Ce mode, dont, comme on l'a vu, l'étendue est de *ré* en *ré*, diffère du mode éolien par sa sixte, qui est majeure, tandis que dans l'éolien elle est mineure (2). Dans les compositions d'église, où l'on tâche d'imiter les modes anciens, on amène dans la fugue le *si* et l'*ut* naturel, comme donnant un caractère particulier à la modulation : on doit s'efforcer d'imprimer cette marque caractéristique au moins au sujet et à la réponse.

Voyez page 14, *fig.* 83, un sujet de fugue dont toute la modulation est renfermée dans la gamme naturelle; la réponse se fait note pour note, après que dans le premier saut on a substitué la tonique *ré* à la *dominante la*, en changeant la quarte en quinte.

A la *fig.* 84, la réponse imite note pour note, en commençant avant la terminaison du sujet.

On voit, *fig.* 85, un autre exemple où la réponse se fait dans la région de la tonique : la tierce *la, fa* se change en seconde majeure; quant à la *fig.* 86, le sujet y est transposé note pour note.

Les *fig.* 87, 87 *bis*, 88, 89 et 90, offrent des sujets dans les tons du plain-chant. Le dernier de ces exemples termine le sujet en *ut*, et la réponse se finit à la quarte du ton.

Ces exemples doivent être attentivement étudiés par celui

---

(1) Non le *Te Deum* tel qu'on le chante dans le diocèse de Paris et ailleurs, où il est falsifié d'un bout à l'autre. Des ignorants ont, dans toute la partie de ce cantique qui roule sur le troisième ton, substitué à la dominante de celui-ci la dominante du quatrième, et changé ainsi tout le caractère du morceau.

(2) C'est là la différence la plus apparente; mais il y en a une continuelle dans la tournure que l'on donne au chant, et dans les cadences qui sont propres à ce mode. Nous donnerons la table des cadences, des modes d'église, lorsque nous traiterons de ce genre en particulier, livre VIII.

Digitized by Google

qui voudra se rendre compte de la différence qui existe dans la marche mélodique du premier mode, et celle du ton moderne de *ré mineur*.

2° *Fugues dans le mode phrygien et hypophrygien.*

Ces deux modes diffèrent essentiellement du ton de *la mineur* et du ton de *mi mineur*, ou du moins ils ne ressemblent à ces tons modernes qu'en ce que, comme le premier, ils s'écrivent sans que la clef soit armée d'aucun accident, et que, comme second, ils ont leur finale en *mi*.

Les *fig.* 91, 92 et 93 présentent deux exemples, dans lesquels la réponse imite le sujet note pour note; la *fig.* 94 offre l'imitation à contre-temps.

La *fig.* 95 apprendra que le mode phrygien n'est pas assujetti à la règle qui change le saut de la dominante à la tonique, en saut de tonique à la dominante : ici le saut se fait à la quarte du ton.

Les *fig.* 96, 97 et 98 sont des sujets en plain-chant. Dans l'exemple, *fig.* 97, la première réponse est pour le mode phrygien, la seconde serait pour le mode éolien

Les *fig.* 99 et 100 présentent des sujets librement imités.

3° *Fugues dans les modes lydien et hypolydien.*

Ces modes diffèrent particulièrement de notre *fa majeur*, en ce que la quatrième note de l'échelle n'y est point affectée du bémol qui ne s'y rencontre qu'accidentellement. C'est ce dont on s'aperçoit par l'inspection de la *fig.* 1, page 87; si la réponse eût été établie d'après les principes modernes, elle serait posée de la manière suivante : *ut, la, si bémol*, — *sol, ut fa*; et à la *fig.* 2, la réponse serait : *ut, la, fa, ré, ut, si bémol, ut, si bémol, la, fa.*

4° *Fugues dans les modes mixolydien et hypomixolydien.*

Ce qui établit la principale différence entre ces modes et le ton de *sol mineur*, c'est que la septième note n'y est pas accompagnée du dièse; ce qui fait que ce mode tend à moduler plutôt à la quarte qu'à la quinte. On s'en aperçoit, *fig.* 3, la réponse moderne à ce sujet eût été : *sol, sol, fa dièse, la, si, sol, fa dièse, mi, la, sol, fa dièse*; et celle que l'on aurait faite au sujet de la *fig.* 4 aurait été : *sol, si, la, sol dièse, mi, ré. sol, mi, la, sol, fa dièse.*

A l'exemple *fig.* 5, la réponse se fait à la quinte et la tonique est ramenée par le changement ordinaire du saut de [quarte] en celui de quinte.

Digitized by Google

5° *Fugues dans les modes éolien et hypoéolien.*

Le ton de *la mineure* est à la vérité une reproduction du mode éolien, mais ce mode conserve des tours qui se particularisent. On verra que les exemples 6, 7, 8, 9, 10 auraient des réponses toutes différentes s'ils étaient de *la mineur.* Ainsi la réponse au sujet de la *fig.* 6, *la, la,—la, sol, fa dièse, sol, la, fa dièse, sol, fa,* etc. (1).

6° *Fugues dans les modes ionien et hypoionien.*

Ici l'échelle des sons est bien notre gamme moderne d'*ut majeur*, mais la tournure de la mélodie est fort différente (2), on peut s'en assurer par l'examen des *fig.* 11 et 12.

Nous ajouterons ici quelques observations concernant les tons anciens, dont l'usage s'est en partie maintenu dans les églises.

En examinant l'exemple de la *fig.* 13, pag. 88, on voit au premier coup d'œil que toute la modulation se rapporte au ton actuel de *sol majeur.* Ce ne peut donc être un mode mixolydien. Après avoir considéré la situation des demi-tons, on verra bientôt que ce n'est autre chose qu'un mode ionien transposé à sa quinte par quelque circonstance accidentelle. A la *fig.* 14, on trouve ce même exemple à la position naturelle de l'ionien. A la *fig.* 15, on voit comment la réponse aurait été faite dans le mode mixolydien.

De même, on reconnaît à la *fig.* 16 que l'exemple donné ne peut être du mode lydien, puisque le *bémol* se trouve à la clef; c'est donc encore un ionien transposé à sa quarte, comme on le voit par la réduction de l'exemple *fig.* 17. Si ce thème est arrangé comme à la *fig.* 18, il devient un mixolydien transposé, comme on le reconnaît à la *fig.* 19.

Si l'on se demande de quel ancien mode est l'exemple de la *fig.* 20, on verra que sa réponse n'annonce point le dorien; c'est donc une transposition de l'éolien à sa quarte, *voyez fig.* 21. Si le mode eût été dorien, la réponse aurait été faite, comme il se voit à la *fig.* 22.

A la *fig.* 23, c'est encore un mode éolien transposé dans la région du dorien, comme l'on peut s'en assurer par l'inspection de l'exemple *fig.* 24. Si le mode eût été vraiment dorien, la réponse se serait faite comme à la *fig.* 25.

L'exemple de la *fig.* 26, se rapportant en tout au ton mo-

---

(1) Il est à noter que dans tous ces exemples la sensible *sol dièse* ne se rencontre pas, et c'est un des traits qui caractérise l'ancien ton.

(2) On évite surtout l'emploi de la sensible de dominante.



derne de *sol majeur*, ne peut être du ton mixolydien ; c'est donc un iolien transposé à sa quinte, et remis dans sa position naturelle à la *fig*. 27. Si le thème eût été réellement dans le mode mixolydien, la réponse se fût faite autrement. *Voyez* à la *fig*. 28.

La réponse de l'exemple *fig*. 29 serait bonne dans le mode moderne de *la mineur ;* elle est mauvaise dans le mode éolien. Les deux réponses *fig*. 30 et 30 *bis* ne valent rien non plus, puisque l'un se termine non à la quinte *mi*, mais à la quarte *ré*, et que dans l'autre il y a dans la cadence un *mi* contre *fa* sans nécessité.

Pour rendre la réponse bonne, il suffit de ramener l'exemple 29 à sa véritable position, qui est celle du mode dorien, comme on le voit *fig*. 31.

La *fig*. 32 est un mode éolien transposé, comme on le reconnaît en jetant les yeux sur la *fig*. 33. En arrangeant la réponse comme on le voit *fig*. 34, c'est un dorien transposé ; on le reconnaît *fig*. 35.

CHAPITRE V.

DE LA RÉPONSE DANS LES FUGUES CHROMATIQUES.

Il y a, comme on sait, trois sortes de progressions de chant, la diatonique, la chromatique et l'enharmonique.

La progression est diatonique, quand elle est conforme à la succession naturelle des cinq tons et des deux demi-tons, qui constituent l'octave d'une tonique quelconque.

Chromatique, quand elle ne procède que par demi-tons.

Enharmonique, quand sur le même son, représenté par deux degrés différents, on passe d'un ton à l'autre ; par exemple,

ut—ré—mi *bémol*—ré *dièse*—mi—si

La progression chromatique n'a pas seulement lieu dans les tons mineurs, mais aussi dans les tons majeurs. Si les sujets, composés sur un chant diatonique, ne se rapportent qu'au ton de la finale ou à celui de la dominante, les sujets chromatiques parcourent, au contraire, plusieurs tons de suite.

Pour bien régler la réponse d'un sujet chromatique, on n'a qu'à le changer en sujet diatonique, en ôtant les *dièses*

Digitized by Google

et les *bémols* ou les *bécarres*. *Voyez*, par exemple, le sujet suivant en *la mineur : la, ut — ut dièse — ré — ré dièse, mi.* Quand on retranche l'*ut dièse* et le *ré dièse*, comme des demi-tons étrangers au ton de *la mineur*, il nous reste ce chant fondamental en progression diatonique, *la, ut—ré, mi,* dont la réplique peut se faire par *mi, fa—sol, la.*

Placez à présent le sujet et la réponse l'un vis-à-vis de l'autre, comme il suit :

Sujet la, ut—ré, mi.
Réponse mi, fa—sol, la.

Comme le premier demi-ton du sujet chromatique se fait sur le degré de la note *ut*, et le second sur celui de *ré*, il faut donc imiter ces deux demi-tons sur les mêmes degrés qui représentent cet *ut* et *ré* dans la réponse. Ces degrés sont celui de *fa* et celui de *sol*. En conséquence, la réponse se présentera, vis-à-vis du sujet, de la manière suivante :

Sujet ut—ut *dièse*—ré —ré *dièse*, mi.
Réponse fa—fa *dièse*—sol—sol *dièse*, la.

C'est de cette façon qu'il faut s'y prendre pour tout sujet chromatique, en quelque ton que ce soit, en montant et en descendant.

Les nombreux exemples que nous allons donner ne laisseront rien d'obscur sur cette matière. Nous présenterons quelques réflexions sur chacun d'eux.

Fig. 36. Il faut d'abord remarquer le changement de la tierce *la ut* en quarte *ré sol*. Voici les notes fondamentales de cette progression rappelée au genre diatonique :

Sujet ré la ut si *bémol* la.
Réponse la ré sol fa mi (1).

Fig. 37. Ce sujet, ramené au genre diatonique, serait *la, ré, la, fa, sol, la, fa, mi, fa, mi, fa, sol, mi*, et la réponse *ré, la, ré, ut, ré, mi, ut, si, ut, si, ut, ré, si.* Le sujet finit avec la seconde de la tonique au commencement de la troisième mesure; la réponse finit à la seconde de dominante à la quatrième mesure.

Fig. 38. Le thème appartient à la tonique, et la réponse se fait note pour note à la dominante.

(1) Cet exemple peut être critiqué sous plus d'un rapport, et Marpurg, en le citant, y a joint des observations que nous ne reproduisons pas, parce qu'elles n'ont point trait à la partie que nous étudions maintenant dans la composition de la fugue.

Digitized by Google

Fig. 39. La réponse change en tierce l'intervalle de seconde. Voici les notes fondamentales de cette fugue :

Sujet si ut mi ré— | ut —si— | ré *dièse* mi.
Réponse mi sol si fa— | sol—fa *dièse* | la *dièse* si.

Fig. 40. Sujet chromatique transposé note pour note, à la troisième note près.

Fig. 41. Exemple singulier quant à sa disposition harmonique.

Fig. 42. Ici la réponse a fait subir au chant différents changements nécessaires pour ne pas dépasser l'étendue du mode. A la seconde mesure, la seconde a été changée en unisson, autrement la réponse eût passé en *ré majeur*, et par conséquent dans un ton étranger au mode d'*ut*. Si l'on eût donné pour réponse à ce sujet *ut—sol, la, si — ut, ut dièse —ré, mi, fa, fa dièse — sol*, on eût à la vérité obtenu plus de ressemblance avec le chant, mais on commettrait une faute grave contre la modulation, en ce que l'on emploierait au début d'une fugue un passage qui n'est bon que lorsque le morceau est tout à fait engagé. En adoptant le changement ci-dessus indiqué, on se reporte naturellement vers le ton de la dominante au moyen d'un nouveau changement de la seconde en unisson.

Fig. 43. Les notes fondamentales de cet exemple, réduites en progression diatonique, sont :

Pour le sujet mi ré ut si
Et pour la réponse la sol fa mi.

Fig. 44. Fugue chromatique du mode majeur. Comme le sujet partant de la dominante, dont il semble vouloir s'éloigner tout à coup, est ramené vers la tonique, la réponse qui part de la tonique ne pouvait être disposée autrement.

Fig. 45. La réponse devait proprement se faire comme il suit : *La, si, ut, ut dièse, ré, ré, la*. Mais comme la modulation reste convenable dans le premier cas, on n'a pas voulu altérer le chant sans nécessité. On pouvait encore donner pour réponse : *La, la, si bémol, si bécarre, ut, ré, la*. Mais cette réponse eût paru être plutôt en *sol majeur* qu'en *a mineur*.

Fig. 46. L'essentiel, dans cet exemple, était surtout de bien imiter dans la réponse la terminaison du sujet, qui est amenée par deux intervalles chromatiques.

Fig. 47. Imitation étroite, mais dans laquelle ne sont pas reproduits tous les intervalles du sujet, afin de ramener plus aisément la tonique.

Digitized by Google

Fig. 48. La septième, par laquelle commence le sujet, se change en sixte dans la réponse.

Fig. 49, 50, 51, 52 et 53. Ceux qui auront examiné attentivement les exemples précédents analyseront facilement ceux-ci, qui ne donnent champ à aucune observation nouvelle, quand on aura observé, dans la première de ces figures, le changement du saut de septième en octave pour ramener la tonique; ce qui fait que le sujet est du genre chromatique, et la réponse du genre diatonique.

Fig. 54. Cette figure contient deux exemples. Dans le premier, le sujet est chromatique, et la réponse suit diatoniquement; dans le second, c'est tout le contraire.

Fig. 55. Dans le premier exemple de cette figure, la réponse est préférable quant au mode; elle vaut mieux dans le second, sous le rapport de la mélodie. En pareil cas, la bonté du chant doit l'emporter sur la perfection modale.

Fig. 56, 57, 58, 59 et 60. Toutes ces réponses sont bonnes, et l'on n'y rencontre que des substitutions d'intervalles déjà observés.

Fig. 61 et 62. La réponse de la *fig.* 62 est préférable, parce que la mélodie éprouve moins de changement, et que les deux passages chromatiques sont conservés.

Fig. 63. Les notes fondamentales du chant sont:

Pour le sujet	mi	ré	ut	si.
Et pour la réponse	si	sol	fa	mi.

Cet exemple étant établi sur le mode phrygien, cette réponse est bonne; si l'on eût traité le sujet en *mi mineur*, on pourrait donner pour réponse *si, la dièse, la bécarre, sol dièse, sol bécarre, fa dièse.*

CHAPITRE VI.

DE LA RÉPONSE DANS LES FUGUES MIXTES.

Les fuges mixtes sont, comme on l'a vu précédemment, des pièces dans lesquelles les divers genres sont mêlés (1).

On verra, en examinant les *fig.* 64 et 65, pag. 94, que

(1) La fugue mixte est en somme une sorte de fugue *irrégulière* où le compositeur se met plus ou moins à l'aise. C'est un genre dans lequel on fera bien de ne s'exercer que lorsque l'on aura étudié et lorsque l'on possédera parfaitement la méthode de traiter les fugues *régulières*.

Digitized by Google

dans la première c'est la deuxième du ton, et dans la seconde la tonique, qui répondent à la dominante *la*. L'imitation du sujet est serrée et du genre canonique.

La *fig.* 66 est établie sur le mode ionien; si elle eût été dans le ton d'*ut*, la réponse aurait pu être :

ut mi fa *dièse* | sol fa *dièse* sol la la | si sol.

Le sujet et la réponse finissent sur un temps faible; on pourrait avec avantage prendre ici la réponse pour sujet et le sujet pour réponse.

On remarquera que l'exemple, *fig.* 67, pourrait recevoir d'autres réponses.

A la *fig.* 68, la réponse, pour être régulière, devrait commencer comme il est indiqué *fig.* 69; mais c'est là une licence que l'on ne peut blâmer, lorsque le goût et par conséquent la mélodie y gagnent. A la place de *fa dièse, ré*, par où finit la réponse, on aurait dû prendre *mi, ut*, en faisant entrer la troisième voix sur ce *mi*.

Les deux réponses de la *fig.* 70 sont bonnes; la première, parce que la tonique répond d'après les règles de la dominante; la deuxième, parce que, dans des terminaisons imparfaites comme celle-ci, la seconde de tonique peut répondre à la dominante, et moins changer la mélodie; c'est une formule exceptionnelle.

La réponse, *fig.* 72, est meilleure que celle de la *fig.* 71, parce que le chant y est moins altéré. La règle que la tonique et la dominante doivent se répondre, même dans le milieu d'un sujet, n'a été donnée que pour faire éviter les digressions dans un ton étranger au mode; quand il n'y a rien à craindre de ce côté, la règle peut toujours souffrir exception. Cette exception n'aurait pu être appliquée à l'exemple, *fig.* 73.

L'exemple de la *fig.* 74 montre qu'après le début de la fugue, on peut toujours répondre à la dominante par la seconde de la tonique: 1° quand il n'en résulte aucune modulation étrangère; 2° quand par ce moyen la mélodie acquiert plus de consistance; 3° quand la dominante se présente deux fois dans le sujet.

Dans l'exemple, *fig.* 75, on remarque au début de la réponse la seconde changée en unisson. La réponse de l'exemple 76 offre le changement de la tierce *ré fa* en la quarte *sol ut*.

On voit, aux *fig.* 77, 78 et 79, que pour faire répondre autrement à *sol si*, il faudrait écrire *ut fa dièse*, et changer ainsi la sixte en fausse quinte, ce qui ne serait pas si naturel.

Digitized by Google

Les *fig.* 80, 81 et 82 sont des exemples de fugues où le sujet peut servir de réponse, et réciproquement.

La réponse de la *fig.* 83, se rapportant au mode mixolydien, se fait à la quarte; elle se ferait à la dominante si le ton eût été notre *fa* d'aujourd'hui, comme l'on voit *fig.* 84.

Il en est de même de l'exemple, *fig.* 85, dont la réponse devrait proprement se faire comme on le voit écrit à la suite dudit exemple.

A l'exemple, *fig.* 87, les parties s'entre-suivant par imitation canonique, la réponse telle qu'on la lit devient nécessaire, sans cela elle se ferait comme à la *fig.* 87.

On en peut dire autant de la *fig.* 88; on voit à la suite comme se ferait la réponse en tout autre cas.

A la *fig.* 89, le sujet se termine à la quarte, et la réponse à la tonique. A la *fig.* 90, l'octave se change en septième dans la réponse. On voit, *fig.* 91, le renversement de la précédente; la septième s'y change naturellement en octave.

Quoique dans l'exemple, *fig.* 92, le sujet à la troisième mesure se termine sur la dominante, la réponse ne finit pas à la tonique, elle prend la seconde, ce qui est toujours permis quand le sujet n'a pas fait une cadence finale.

Les deux réponses de la *fig.* 93 sont bonnes, mais dans la seconde qui est régulière, le chant est altéré; le chant perd moins dans la première réponse, qui est irrégulière, mais préférable par rapport à la mélodie.

Même remarque par rapport à l'exemple, *fig.* 94; on n'a point voulu sacrifier le chant, et l'on a bien fait.

Dans les exemples, *fig.* 95 et 96, la première réponse se rapporte au *sol majeur* d'aujourd'hui; la seconde au mode mixolydien. Toutes deux sont bonnes.

Le sujet de la *fig.* 97 finit sur la seconde par une cadence parfaite. La réponse finit sur la seconde de dominante. L'addition est prise dans la fugue même au moyen d'une transposition qui suit; ce qui s'est fait pour que le chant puisse être dirigé plus facilement à l'entrée de la troisième voix. La réponse de cette fugue, *fig.* 98, repose sur le mode éolien, et est bonne également.

A la *fig.* 99 le sujet se termine encore sur la seconde de tonique. La réponse pour le suivre semble se tourner vers la seconde. Mais la troisième voix entrant d'une manière inattendue, l'accord final est interrompu par une marche chromatique pour imiter la contre-partie de la première voix.

Le sujet, dans la *fig.* 100, commence à la tierce de la tonique, et se termine avec la sixte. La réponse doit alors commencer sur la tierce de dominante et finir avec la sixte de dominante, ce qui est arrivé pour la première réponse.

Digitized by Google

Dans la seconde, dont la première moitié est empruntée à la quarte de tonique, elle se lie avec la deuxième de dominante au lieu de le faire avec la tierce. Les deux réponses sont également bonnes, cependant la première est la meilleure, tant sous le rapport du chant que sous celui du mode.

Dans la première manière, on pourrait sans scrupule prendre à la seconde mesure *mi* en place de *ré*.

Le sujet, *fig.* 1, page 98, se termine à la sixte et la réponse à la sixte de dominante. Veut-on faire du sujet la réponse, et de la réponse le sujet ; celui-ci se terminera à la tierce de la tonique, à laquelle répondra la seconde de dominante.

Le sujet, *fig.* 2, finit à la tierce de dominante, et la réponse à la tierce de tonique. On peut encore ici faire du sujet la réponse, et de la réponse le sujet.

A la *fig.* 3, le sujet finit un ton au-dessous de la tonique, la réponse finit un ton plus bas que la quinte, alors la septième répond à la septième, On aurait pu trouver encore d'autres réponses.

Le sujet de la *fig.* 4 finit par la note *ut* : cette note pouvant être considérée comme tonique du mode d'*ut*, peut avoir pour réponse la quarte *sol* ou la tierce *fa*. Ces deux réponses sont également bonnes.

Nous terminerons ici ce qui concerne la réponse à faire à un sujet ; nous allons voir comment ce sujet, accompagné de sa réponse, doit se distribuer entre les diverses parties.

CHAPITRE VII.

DE LA RÉPERCUSSION DE LA FUGUE.

Nous entendons plus particulièrement par le terme de répercussion, la première entrée de chacune des parties ou sujet ou réponse, le progrès s'entend de la suite de la fugue.

Il n'importe que ce soit le dessus ou la basse, l'alte ou le ténor qui commence la fugue. Mais l'ayant commencée il est nécessaire, pour produire de la variété, d'observer un certain ordre entre les parties, à l'égard de la prise et reprise du sujet ; du moins faut-il observer cet ordre dans les premières entrées, et l'on ne peut le transgresser que dans le cours de la fugue. Pour la réplique du sujet à l'égard du

Digitized by Google

temps de la mesure, il faut remarquer que le premi et le troisième temps étant également bons, et le secon et le quatrième étant également mauvais, il est indifférent quel bon ou mauvais temps réponde au sujet, pourvu que la réponse se fasse par un bon temps, quand la fugue a commencé par un bon temps, et réciproquement du mauvais temps.

Dans les fugues à deux parties, les voix sont égales comme deux dessus ou deux basses, ou inégales comme un dessus et une basse. Ces deux parties doivent prendre tour à tour le chant de la fugue; cependant cet ordre peut être interrompu après la première et la seconde introduction par le moyen d'une phrase intercallée où la fugue se présente à la vérité par la même voix qui vient d'être entendue, mais à une autre octave.

On regarde comme fugue à voix inégales les fugues pour instruments, tels que le piano ou l'orgue; les fugues pour deux violons, deux flûtes, etc., sont considérées comme étant à voix égales.

Dans les fugues à trois parties, la troisième voix peut également prendre la fugue à l'octave de la première ou de la seconde, suivant que les circonstances l'exigent.

Dans une fugue à quatre parties les voix marchent deux à deux, le dessus se rapporte au ténor, et réciproquement, comme l'alto à la basse, et réciproquement. C'est donc par la première et troisième voix que le sujet doit paraître, et dans la seconde et quatrième que la réponse se doit faire dans les premières répercussions de la fugue.

On comprend aisément que ce n'est pas le dessus que j'entends par première partie. Je désigne par-là toute partie qui commence la pièce, soit qu'elle soit dessus, alto, ténor ou basse.

Comme on en use à l'égard d'un sujet, on en use de même à l'égard de plusieurs. La double fugue n'a donc d'autres règles que celles de la simple fugue, quant à la reprise du sujet et de la réponse.

Dans une fugue à plus de quatre parties, toutes les voix paires, comme la seconde, quatrième et sixième, etc., se rapportent l'une à l'autre. Il en est de même des voix nonpaires, comme de la première, troisième, cinquième, etc.

Quoique, suivant ce que je viens de dire, les premières répercussions d'une fugue doivent être alternatives entre le sujet et la réponse, on a néanmoins la liberté, même dans les premières entrées, quand les circonstances l'exigent, de répéter le sujet deux fois de suite en deux différentes voix au moyen de l'imitation à l'octave, et d'en faire autant à l'égard de la réponse. *Voyez* les *fig.* 5, 6, 7 et 8, Pl. 98.

Digitized by Google

Si l'on joint ces entrées à l'octave (à la vérité moins usitées, mais souvent praticables), aux entrées ordinaires à la quinte et à la quarte, on aura en tout vingt-quatre entrées ou répercussions, comme l'on voit dans la table suivante :

1º Quand le dessus commence

1. Dessus,	alto,	ténor,	basse.
2. Dessus,	alto,	basse,	ténor.
3. Dessus,	basse,	alto,	ténor.
4. Dessus,	basse,	ténor,	alto.
5. Dessus,	ténor,	alto,	basse.
6. Dessus,	ténor,	basse,	alto.

2º Quand l'alto commence

1. Alto,	ténor,	basse,	dessus.
2. Alto,	ténor,	dessus,	basse.
3. Alto,	dessus,	basse,	ténor.
4. Alto,	dessus,	ténor,	basse.
5. Alto,	basse,	ténor,	dessus.
6. Alto,	basse,	dessus,	ténor.

3º Quand le ténor commence

1. Ténor,	alto,	dessus,	basse.
2. Ténor,	alto,	basse,	dessus.
3. Ténor,	basse,	dessus,	alto.
4. Ténor,	basse,	alto,	dessus.
5. Ténor,	dessus,	basse,	alto.
6. Ténor,	dessus,	alto,	basse.

4º Quand la basse commence

1. Basse,	ténor,	alto.	dessus.
2. Basse,	ténor,	dessus.	alto.
3. Basse,	dessus,	alto.	ténor.
4. Basse,	dessus,	ténor,	alto.
5. Basse,	alto,	ténor,	dessus.
6. Basse,	alto,	dessus,	ténor.

C'est au goût du compositeur à juger de quelle manière les parties peuvent le mieux s'entre-suivre. Encore une règle pour lui : c'est que le sujet et sa réponse ne doivent pas seulement se faire entendre dans les parties extrêmes, il faut encore, lors même que toutes les parties travaillent ensemble, que celles du milieu y participent aussi bien que le dessus et la basse. Il est vrai qu'en improvisant, cette prise de la fugue, par une partie moyenne, est ce qui est presque le plus difficile dans la fugue, mais c'est aussi par-là qu'on reconnaît la main et le génie du maître.

Malgré toutes ces différentes manières de prendre la fugue, il n'y aurait pas assez de diversité si l'on n'y employait

Digitized by Google

que l'octave de la tonique et celle de la dominante. Il fa. au contraire, qu'après les premières entrées la fugue pass de temps en temps dans un autre ton, sans pourtant la traiter en rondeau, ni en observant une progression géométrique de mesure, la partager en couplets, en terminant chaque section par une cadence parfaite.

Nous allons placer ici quelques mots sur la modulation, bien qu'il en ait déjà été parlé dans les livres précédents (1).

Tous les passages possibles d'un ton à un autre peuvent être divisés en deux classes, savoir : 1o les passages analogues, qui consistent à aller d'un ton d'une gamme donnée dans l'un des tons de cette même gamme ; 2o les passages anomaux, au contraire, vont dans un ton étranger à la gamme, dans laquelle la pièce avait d'abord été construite.

Les passages analogues se divisent en réguliers et irréguliers ; les passages réguliers consistent dans le changement introduit dans la mélodie, qui la porte dans la région tonale de la seconde, de la tierce, de la quarte, de la quinte et de la sixte pour le mode majeur et dans la région de la tierce, de la quarte, de la quinte, de la sixte mineure et de la septième mineure pour le mode mineur.

La qualité du mode est décidée par la tierce du ton dans lequel on veut passer. Par exemple, dans le ton d'*ut majeur*, le mode de la seconde, de la tierce et de la sixte est mineur. Au contraire, dans le mode de la quarte et de la quinte, il est majeur. De même dans le mode de *la mineur*, la tierce, la sixte et la septième sont dans le mode majeur, la quarte et la quinte dans le mode mineur.

Parmi les changements que nous venons d'indiquer, les plus ordinaires sont pour le mode majeur, ceux qui se font à la quinte, à la sixte et à la tierce, et pour le mode mineur ceux qui vont à la tierce, à la quinte et à la sixte.

Les passages à la quarte et à la seconde dans le mode majeur sont moins usités, et dans le mode mineur les passages à la quarte et à la septième.

Les passages irréguliers dans le mode majeur ont lieu à la septième dont alors la quinte se trouve former triton avec la tonique primitive; par exemple, pour aller d'*ut majeur* en *si mineur*.

Dans le mode mineur, ces passages irréguliers ont lieu à la seconde, dont la quinte se trouve élevée de la même manière que pour le mode majeur.

---

(1) A la suite de ce court exposé se trouve dans Marpurg un paragraphe relatif aux cadences que nous avons retranché parce qu'il n'offrait que des classifications et dénominations entièrement abandonnées aujourd'hui.

Digitized by Google

Ces sortes de passages ne peuvent être employés qu'accidentellement dans le cour de la fugue, et ils ne doivent jamais l'être dans la transposition du thème.

Les passages anomaux peuvent être divisés en prochains et éloignés. Les prochains sont dans le mode majeur, la septième mineure, c est-à-dire la septième abaissée d'un demi-ton, par exemple, quand on veut aller d'*ut majeur* en *si bémol*. Et dans le mode mineur, la seconde mineure, comme de *la mineur* en *si bémol*.

Les passages anomaux éloignés sont les passages enharmoniques dont il n'y a pas lieu de s'occuper ici, puisqu'ils n'entrent point dans la composition ordinaire de la fugue.

En ce qui concerne les modes anciens, on peut, 1° du dorien passer dans l'éolien, le lydien, le dorien transposé à sa quarte, le lydien transposé à sa quarte, enfin dans l'ionien ;

2° Du mode phrygien on peut passer dans l'éolien, le mixolydien, l'ionien, le dorien, enfin dans le phrygien transposé à sa quarte ;

3° Du mode lydien, les passages se font dans l'ionien, l'éolien, le dorien et l'ionien transposé à sa quarte ;

4° Du mode mixolydien ils se font dans le mixolydien transposé, le phrygien, l'ionien, l'éolien et dans le phrygien transposé à sa quinte ;

5° Du mode éolien les passages ont lieu dans le phrygien, l'ionien, le lydien, le dorien et le mixolydien ;

6° Du mode ionien ils se font dans le mixolydien, dans le phrygien, dans l'éolien, dans le lydien et dans le dorien.

CHAPITRE VIII.

DU PROGRÈS DE LA FUGUE.

Le début des diverses parties dans une fugue coûte peu pour l'ordinaire, la continuation ou progrès est accompagné d'un peu de difficulté ; mais on trouvera le moyen de le surmonter également si l'on fait attention aux règles et observations suivantes, pour la pratique desquelles je suppose qu'on ait inventé un thème traitable : 1° par rapport à l'harmonie ; 2° par rapport à l'imitation ; et surtout 3° par rapport à l'imitation étroite, par laquelle le sujet et sa réponse doivent s'entre-suivre, tantôt en bas, tantôt en haut, à

Digitized by Google

deux, trois et quatre, suivant le nombre des parties. Cependant, comme tous les thèmes n'admettent pas toujours cette diminution étroite en entier, il est alors permis d'abréger et de couper le thème.

On appelle abréger le thème, quand on n'en prend que les premières notes pour les travailler selon les règles de l'imitation étroite. Remarquez bien la condition d'imitation étroite, sans laquelle il n'y aurait pas grand mérite d'abréger le thème, tout ignorant en étant aussi capable que le plus habile homme. En abrégeant le thème, on peut trouver et lier entre elles toutes les espèces d'imitations étroites.

Couper le thème, c'est le partager en différentes portions, en distribuer ces portions à différentes voix, et les travailler l'une contre l'autre au moyen de l'imitation.

Les exemples suivants éclairciront pleinement cette matière.

On voit, liv. 5, Pl. 100, *fig.* 9, un thème de Kirnberger : les *fig.* 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 et 18 en offrent des imitations à divers intervalles : plusieurs de ces imitations sont convertibles.

A partir de la *fig.* 10, les voix s'entre-suivent toujours à contre-temps : l'exemple de cette figure peut être mis à quatre en haussant la réponse d'une octave et y ajoutant des parties à la tierce. Pour ménager l'espace on n'a donné que le commencement de la plupart de ces exemples ; on pourra toujours les continuer jusqu'à la fin du thème.

Le thème de la *fig.* 19 a cela de particulier, que la voix imitante peut faire son entrée à chacune des mesures au moyen d'un léger changement ; on voit d'abord la seconde voix donner l'imitation à la quarte après avoir compté six mesures ; à la *fig.* 20, la seconde voix entre également à la quarte, mais après avoir compté cinq mesures seulement. Dans la *fig.* 21, l'entrée se fait aussi après cinq mesures, mais à la septième en dessous, et dans la *fig.* 22 à la neuvième en dessous.

Le lecteur se rendra facilement compte par lui-même des *fig.* suivantes jusqu'au nº 40.

Dans les exemples précédents, il ne s'agissait que d'un seul sujet (1) et un contre sujet (2) ; dans la *fig.* 41 de ces deux thèmes, l'auteur a tiré les *fig.* 42 et 43, qui les reproduisent coupés, abrégés, modifiés enfin en diverses manières et reproduits avec beaucoup d'élégance.

La *fig.* 44 offre un thème dont sont tirées les *fig.* 45 et 46.

La *fig.* 47 donne une exemple d'imitation étroite combinée avec une imitation augmentée, et une autre par mou-

Digitized by Google

vement contraire. L'imitation est encore plus serrée à la *fig*. 48.

La *fig*. 49 présente un travail d'imitation qui commence à la lettre (*a*) et finit à la lettre (*z*). C'est toujours le thême ou partie du thême se montrant avec toutes sortes d'imitations à deux, trois et quatre parties.

Les *fig*. 50-23 offrent un exemple en imitation où le thême est toujours reproduit dans son entier. Ces exemples n'ont point été faits pour être pratiqués, ce qui fait que plusieurs sont un peu dénués d'harmonie. Le but de l'auteur a été seulement de montrer comment un seul sujet peut se traiter au moyen de toutes sortes d'imitations étroites.

Quand on a examiné un sujet selon la méthode qui vient d'être indiquée et mis par écrit les diverses imitations à deux, trois et quatre parties, ainsi que les formules harmoniques que l'on en peut déduire, la fugue est presque faite. Il ne s'agit que de mettre en œuvre ces différents matériaux, et pour cela il faut se faire un plan réglé, de manière que l'intérêt augmente à mesure que les coups d'art se succèdent ; ce qui paraîtrait un peu faible devrait donc se montrer dès le commencement, s'il n'était pas tout à fait rejeté. En un mot il faut, selon le précepte et l'exemple des grands maîtres, que le commencement soit bon, la suite meilleure, la fin excellente.

Le travail préliminaire que nous venons d'indiquer est nécessaire pour toute espèce de fugues ; nous allons maintenant donner des préceptes particuliers à chaque espèce, en commençant par la fugue simple.

§ Ier. *Du progrès de la fugue simple.*

Voici les règles qui peuvent être posées :

Quand les différentes voix ont présenté le thême ou sujet (qu'il est permis de prolonger tant soit peu), on fait une cadence soit à la tonique, soit à la dominante, selon que l'harmonie qui précède semble l'exiger le plus naturellement. Cette cadence ne devant pas interrompre le mouvement de la pièce, il faut que l'une des parties, dans lesquelles le sujet ne s'est pas fait entendre en dernier lieu, reproduise soit le thême, soit la réponse, ce qui est indifférent, pourvu que l'attaque se fasse sur l'un des temps de la cadence.

Lorsque le sujet ou la réponse reparaissent ainsi, on accompagne par d'autres parties, sans attendre que le chant soit arrivé au point où la réponse a été faite la première fois. Lorsque la fugue a été ainsi présentée de nouveau et a passé par les différentes voix, on fait une autre cadence, qui ne doit pas être dans le même ton que la précédente.

Digitized by Google

L'on fait ensuite une troisième prise de la fugue en tâchant de serrer les attaques en rapprochant la réponse du sujet, ce qui peut toujours se faire au moyen de quelque abréviation ou de quelque changement dans la mélodie primitive. On peut alors moduler dans quelque ton que ce soit, en observant toujours la règle de ne passer les extraordinaires qu'après avoir fait entendre les tons ordinaires. On peut alors se trouver fort éloigné du ton principal ; on doit s'en rapprocher sans brusquerie, et ramener le ton de la finale pour présenter encore le sujet en tout ou en partie avec une réponse aussi rapprochée que possible, et autant que possible prolongée en canon, jusqu'à ce que l'on juge à propos de clore la fugue (1).

L'exemple *fig.* 24, page 108, est une simple fugue à quatre parties. Avant que d'en faire l'analyse, il est à remarquer que, suivant la manière des anciens encore imitée dans le style *a capella* par quelques compositeurs, le sujet n'y est travaillé que dans l'octave de la tonique et dans celle de la dominante. Il y a sept répercussions à remarquer dans cette fugue.

La première répercussion s'étend de la première à la neuvième mesure.

La seconde répercussion commence au lever de la neuvième mesure et va jusqu'à la vingtième. Les entrées se font dans le même ordre qu'auparavant, avec cette différence cependant que les parties qui avaient le sujet ont à présent la réponse, et ainsi réciproquement.

La marque (*) sert à désigner les petites imitations dont le tissu d'harmonie est entrelacé.

La troisième répercussion commence au lever de la vingtième mesure, et va jusqu'à la vingt-septième. Les entrées se font d'une autre manière qu'auparavant, tant pour l'ordre des parties, que pour les intervalles par lesquels l'une imite l'autre : elles finissent par une cadence en *si bémol*.

La quatrième répercussion s'étend de la vingt-septième à la trente-quatrième mesure. Le sujet et sa réponse s'entre-suivent au moyen de l'imitation étroite, après quoi les parties continuent à travailler entre elles une portion du thème, jusqu'à la cadence qui finit cette répercussion.

(1) Ces règles peuvent être modifiées et sont présentées ici pour guider l'élève dans sa marche. Les compositeurs s'en écartent en beaucoup de cas, et il ne faut pas les blâmer d'user d'une liberté raisonnable à cet égard ; la fugue, comme toute composition musicale, doit être une pièce agréable ; on doit l'écrire pour être exécutée et entendue par un public quelconque, et non pour satisfaire l'œil par la disposition symétrique des répercussions.

Digitized by Google

La cinquième répercussion commence au lever de la trente-quatrième mesure et finit à la trente-septième. L'alto et la basse prennent le sujet, à la fois, à la tierce, après quoi la fugue continue par une harmonie relative au sujet.

La sixième répercussion va de la trente-septième mesure jusqu'à la quarante-quatrième. L'alto et le ténor prennent, tout à la fois, le sujet à la tierce, après quoi la fugue continue par une harmonie relative au sujet.

La septième répercussion s'étend de la quarante-quatrième mesure jusqu'à la fin. Le thème y étant encore rebattu de la manière précédente, la pièce finit.

Nous ajouterons ici quelques remarques :

1° La fugue à trois parties se travaille comme si elle était à quatre, en laissant de côté la quatrième voix. Il en est de même de la fugue à deux parties dans laquelle on laisse deux voix de côté. Dans cette dernière espèce de fugue, il faut traiter le sujet et l'harmonie dont on l'accompagne en contre-point double à l'octave. En effet, qu'elle soit simple ou double, elle est toujours la même, c'est-à-dire que le sujet s'y représente sans cesse entier ou démembré et se reproduit seulement par deux parties ; c'est donc une preuve de beaucoup de talent d'arriver à obtenir de la variété dans une fugue à deux, et l'on a eu raison de dire que les pièces bien écrites en ce genre étaient vraiment des *morceaux de maître*.

2° Autant pour rendre les rentrées plus saillantes que pour éviter l'entortillement des parties et pour donner aux voix le temps de reprendre haleine, on a la liberté de faire taire, pendant quelque temps, la partie qui doit ensuite reprendre la fugue ; mais il faut que la dernière note de la partie qui doit garder le silence, ne fasse pas une dissonnance contre une autre partie, tout silence ne pouvant se faire absolument que sur une consonnance.

3° Ce qui se dit dans la remarque précédente d'une partie à laquelle on fait garder le silence, doit aussi s'entendre de plusieurs parties que l'on fait cesser ou à la fois, ou l'une après l'autre.

4° La fugue par mouvement contraire se traite à l'égard des entrées comme la fugue par mouvement semblable.

On peut voir, page 110, *fig*. 25, 26, 27, 28 et 29, des exemples qui éclairciront cette dernière remarque : à la *fig*. 25, la seconde voix imite la première par mouvement contraire, la troisième imite la seconde par mouvement semblable ; enfin, la quatrième répond à la première également par mouvement semblable.

A la *fig*. 25, les seconde et quatrième parties sont

Digitized by Google

par mouvement contraire eu égard à la première voix, et la troisième suit le mouvement semblable.

On comprendra aisément les *fig.* suivantes ; on doit remarquer l'imitation étroite à la cinquième mesure, *fig.* 27, et l'imitation contrainte de la *fig.* 28, où le sujet est reproduit ton pour ton et demi-ton pour demi-ton.

Il ne faut pas confondre la fugue convertible avec la contre-fugue dont on vient de donner des exemples Par contre-fugue, l'on n'entend autre chose que fugue où le sujet et sa réponse s'entre-suivent par un mouvement opposé. Par fugue convertible, l'on entend une fugue composée de façon qu'en en puisse renverser le mouvement dans toutes les parties d'un bout à l'autre.

§II. *Du progrès de la double fugue à deux, trois ou quatre parties et davantage.*

Nous avons vu que la double fugue est celle où différents sujets sont unis entre eux ; les réponses doivent suivre les sujets dans leurs augmentations et diminutions, et dans leurs mouvements, soit semblables, soit contraires.

1o Tout sujet doit se distinguer par la qualité et la quantité des notes, comme par la variété de la composition des temps du commencement et de la fin, c'est-à-dire qu'il faut, autant que possible, donner au second sujet une tournure de chant toute différente de celle qui caractérise le premier.

2o Les différents sujets doivent être convertibles entre eux, sinon en entier, du moins en partie, afin qu'en les faisant changer de place, c'est-à dire en employant la basse pour le dessus, et réciproquement, on puisse du moins faire entendre une portion de l'un avec une portion de l'autre, s'il n'y a pas moyen de les faire entendre entièrement ensemble.

C'est le double, triple et quadruple contre-point qui nous rendra les deux règles précédentes plus intelligibles au moyen des exemples.

3o Il est bon, quand on peut le faire, de donner à la fugue une partie de plus qu'elle n'a de thème ; par exemple, quand elle est à trois sujets, il est bon qu'elle soit à quatre parties, et ainsi de suite. L'avantage de cette voix de plus se manifestera à tout instant dans le cours de la fugue, tant pour le repos alternatif des parties, que pour le renversement des sujets et pour l'entretien de l'harmonie en général.

4o On est libre, en commençant la fugue, d'accompagner tout d'abord le sujet de son contre-sujet, ou d'attendre,

Digitized by Google

pour l'entrée de celui-ci, que le chant de l'autre soit fini. On en peut user comme pour la simple fugue, en travaillant d'abord le premier sujet pendant quelque temps, avant d'introduire le second, et ce second sujet peut également être travaillé pendant quelque temps, avant de les présenter unis l'un à l'autre. Cela dépend de la longueur ou de la briéveté que la fugue doit avoir.

5° Les entrées de la double fugue faites, on est libre de recommencer la prise par le sujet ou par le contre-sujet.

6° Il n'est pas nécessaire que le sujet et le contre-sujet s'accompagnent toujours; on peut quitter l'un ou l'autre pendant quelque temps, et travailler l'un séparément, avant que de les reprendre ensemble.

CHAPITRE IX.

DE LA CONTRE-HARMONIE OU DU CONTRE-POINT DONT ON ACCOMPAGNE LE SUJET OU SA RÉPONSE DANS LES DIFFÉRENTES RÉPERCUSSIONS DE LA FUGUE.

On appelle contre-harmonie ce contre-point de remplissage qui sert de suite au chant du thême. Quand la deuxième voix imite les notes de remplissage de la première partie, pendant que la troisième reprend le sujet, et lorsque la troisième en fait autant quand la quatrième voix paraît, c'est alors que ce contre-point de remplissage sert de nouveau sujet, et que se forme par conséquent une double fugue qu'il faut avoir soin de cultiver. Dans la simple fugue, les voix suivantes n'imitent pas le chant de remplissage des précédentes. On peut diversifier ce chant toutes les fois que la fugue se reprend; mais, pour ne pas extravaguer, on fera bien de se proposer toujours telle ou telle espèce de contre-point simple, pour régler là-dessus la marche de ce chant: c'est le moyen d'être sûr de son fait. Dans les fugues à plusieurs sujets, il y a moins de difficulté à cet égard, les différents sujets s'entre-servant de remplissage l'un à l'autre.

Plus il y a de parties, moins le contre-point de remplissage doit être bigarré; mais il ne faut pas non plus qu'il ressemble à un accompagnement instrumental. Ce n'est pas telle ou telle partie seule qui doit avoir du mouvement. Ce mouvement perpétuel de la fugue, doit être alternatif entre les parties; c'est tantôt l'une, tantôt l'autre, qui ferme quand celle-ci marche, et ainsi réciproque-

Digitized by Google

ment. C'est par ce mouvement bien ménagé, qu'on reconnaît d'abord l'adresse d'un compositeur, et l'on peut conclure hardiment que celui qui ne sait pas l'observer, et qui plaque les harmonies comme s'il accompagnait du clavecin, n'entend pas son métier. Il y a, au reste, deux moyens d'entretenir toujours le mouvement des parties : *la syncope* et *la supposition.*

Il faut que la *syncope* soit régulière, c'est-à-dire que les deux notes qui la composent soient liées, et non pas simplement répétées par mouvement parallèle, cette dernière espèce de syncope ne convenant nullement à la fugue, quoiqu'elle puisse être d'un très-bon usage dans d'autres pièces de musique. La *supposition* consiste à entrelacer les notes essentielles du chant par des notes accidentelles.

Toute note qui est comprise dans l'harmonie de la basse est essentielle.

Toute note qui n'est pas comprise dans l'harmonie de la basse n'est qu'accidentelle.

Cette supposition est régulière ou irrégulière. *Régulière*, quand la note essentielle précède la note accidentelle; *irrégulière*, quand la note accidentelle précède la note essentielle (1).

Exemples de suppositions régulières :

	(a)	(b)		(a)	(b)		
Dessus	sol —	fa,		mi —	ré,		ut.
Basse	ut		—	ut		—	ut.

Autre :

Dessus	sol		—	sol		—	sol.
	(a)	(b)		(a)	(b)		
Basse	ut —	ré		mi —	fa,		sol.

Au premier exemple, la supposition est au-dessus, au second, elle est à la basse. Pendant que l'une de ces parties se meut par deux croches, l'autre tient ferme sur sa noire. La première de ces croches, marquée de la lettre (*a*), contient la note essentielle du chant, et la seconde, marquée de la lettre (*b*), en contient l'accidentelle. Comme les notes accidentelles sont toujours précédées de notes essentielles, la supposition est donc régulière.

(1) Les notes employées par supposition régulière s'appellent *notes de passage ;* les notes par supposition irrégulière se nomment *notes changées.*

Digitized by Google

Suppositions irrégulières :

(a) (b) (a) (b)
Dessus fa—mi, ré—ut

Basse mi — mi —

Autre :

Dessus la — la —
(a) (b) (a) (b)

Basse sol—fa, mi—ré.

C'est de la lettre *(b)* que les notes essentielles sont marquées ici, comme les accidentelles le sont de la lettre *(a)*. Ces notes accidentelles précèdent les essentielles, il en résulte une supposition irrégulière. Toutes les deux espèces de suppositions sont bonnes dans une fugue, comme dans toute autre composition.

Les intervalles des parties ne devant être ni trop proches ni trop éloignés les uns des autres, il faut toujours garder un milieu raisonnable entre ces deux extrémités ; mais c'est une affaire de composition dont nous supposons ici que les règles sont connues.

Il est aussi peu nécessaire que les entrées se fassent toujours sur une consonnance que sur une dissonnance. Dès qu'on voit du jour pour prendre commodément la fugue, il ne faut pas manquer de le faire, sans faire attention si l'harmonie est dissonnante ou consonnante; mais il est toujours certain que les entrées faites sur une tenue dissonnante, surprennent davantage, et qu'elles sont par conséquent à préférer aux entrées consonnantes, quand il y a moyen de le faire.

Les voix qui composent la fugue devant toutes être obligées, tous les passages à l'unisson et à l'octave, si fréquents dans les concertos, symphonies, etc., en sont exclus absolument. Pour les arpèges et les batteries, on les abandonne aux fugues à violon seul avec une basse continue : ils ne valent rien ailleurs (1).

---

(1) Dans la fugue d'exécution il n'y a aucun inconvénient à rompre momentanément la marche des parties par un passage à l'unisson, c'est même un des moyens que la fugue moderne emploie pour augmenter l'intérêt. *Voyez* au surplus le dernier chapitre de ce livre.

Digitized by Google

CHAPITRE X.

DE L'HARMONIE INTERMÉDIAIRE OU DU CONTRE-POINT DONT ON ENTRELACE LA FUGUE DANS L'ESPACE D'UNE REPERCUSSION A L'AUTRE.

1° Ce contre-point de passage commence là où celui de remplissage finit, ou plutôt il ne fait que le continuer, et sa durée s'étend jusqu'au temps de la reprise de la fugue, par l'une des parties. Il doit donc avoir un rapport parfait au contre-point de remplissage; d'où il s'ensuit que les arpéges et les passages à l'unisson et à l'octave n'y peuvent trouver place.

2° On peut établir le contre-point dont il s'agit ici, sur des passages de rapport; mais il vaut mieux le tirer du sujet même, en l'abrégeant et en le coupant en même temps, et jouer avec ces portions détachées du sujet, jusqu'à ce qu'on trouve l'occasion d'introduire le sujet en entier, ce qui produit toujours un résultat heureux.

3° Pour que le sujet puisse se faire entendre assez souvent, il ne faut pas que le contre-point de passage soit trop long.

4° Il n'est pas nécessaire que toutes les voix participent toujours à ce contre-point : on y peut faire taire la partie qui doit ensuite prendre la fugue.

5° Toutes les fugues finissent ou par le thème même ou par une harmonie de rapport, il y a des exemples de l'une et de l'autre manière : la première cependant est meilleure, et par conséquent à préférer quand les circonstances le permettent. Il va sans dire que, de quelque manière que l'on finisse, il faut que toutes les parties se rejoignent pour terminer ensemble.

L'exemple, *fig.* 30, pag. 112, offre le commencement d'une double fugue à deux voix égales. Les chiffres 1 et 2 distinguent les deux sujets l'un de l'autre. Les imitations de la première répercussion, laquelle finit par une cadence en *si majeur* à la seconde terminée par une cadence en *fa dièse mineur*, et de celle-ci à la digression dans le ton d'*ut dièse mineur*, se voient trop clairement, pour avoir besoin de longue explication. Le renversement des deux sujets est fondé sur le contre-point double à l'octave.

Les exemples, *fig.* 31 et 32, sont des doubles fugues à

voix inégales. Les sujets s'y renversent comme ci-de-

fig. 33 offre une double fugue à deux voies inégales. :ontre-point à l'octave, sur lequel les deux sujets sont)osés, au moyen desquels se font plusieurs rentrées, s imitatives relations au sujet, sont ce qu'il faut exa-'r ici.

g. 34. Commencement d'une double fugue à deux voix iles, où le premier sujet est traité, pendant quelque s, avant que le second y paraisse, lequel, de même e premier, est travaillé seul pendant quelques mesures t qu'ils se joignent ensemble. Le renversement des s se fait à l'octave.

la fig. 35, ces deux sujets se renversent à l'octave. Dans ouzième mesure, on observe deux rentrées du sujet par ition étroite.

l'exemple suivant, on trouve deux canons composés sur emier sujet; le premier canon est à trois parties et à re-temps; le second est à deux parties : le commence-t de l'un et de l'autre est désigné par cette marque *. imitations canoniques finies, la fugue reprend son s comme auparavant.

1 voit aux exemples, fig. 37 et 38, deux sujets que l'au-a d'abord traités chacun séparément avant de les pren-ensemble. Après l'étroite imitation, au moyen de la-le l'un et l'autre sont travaillés dans ces exemples, se ente, fig. 39, une imitation étroite et canonique du se-l sujet seul, produit à la tierce par deux parties à la fois. exemple, fig. 40, les deux thêmes s'unissent.

exemple suivant, fig. 41, est semblable au précédent, cette différence, que le premier sujet est ici précédé du nd. Les étoiles au-dessus des thêmes désignent le ren-ement des parties, établi ici sur le contre-point à la ième. A l'exemple, fig. 43, les parties travaillent tour à à la tierce.

a fig. 43 offre le commencement d'une double fugue à re parties. Les deux sujets se suivent immédiatement après l'autre dans la voix commençante.

l'exemple, fig. 44, il faut remarquer, à l'endroit où les sujets se joignent, la double reproduction du premier t par le moyen des sixtes. A l'exemple, fig. 45, la même e se fait, mais au moyen des tierces, et cela avec les sujets.

ous avons donné, en traitant du contre-point double, les es à observer pour faire marcher les parties par tierces, èmes ou sixtes.

'exemple donné, fig. 29, page 111, est le commence-

ment d'une double contre-fugue. Les sujets seuls y étant distingués les uns et les autres par des chiffres, et le mouvement opposé par lequel les entrées se font, sautant de lui-même aux yeux, il n'est pas nécessaire d'en dire davantage.

On voit, *fig.* 46, une double fugue à trois parties, dont les sujets marqués par 1 et 2 se renversent à l'octave. Après le contre-point de passage, qu'on remarque à la lettre *e*, et qui est tiré du premier sujet employé par mouvement contraire, la troisième voix entre à la lettre *f*, en prenant le premier sujet. Cette répercussion finie, les parties forment à *g*, *h* et *i* une imitation marquée comme de coutume. A *k*, on remarque à la basse la rentrée du premier sujet, imité par le dessus à contre-temps et par mouvement contraire; mais le sujet y est abrégé, et ce n'est qu'au lever de la mesure que le dessus le prend dans le vrai mouvement pour le faire entendre en entier. Après un contre-point de passage, relatif au premier sujet et à l'imitation précédente de *g*, *h*, *i*, c'est à *o* que la partie du milieu et celle d'en haut, en prenant le premier sujet, s'entre-suivent par imitation canonique à la distance d'une noire l'une après l'autre. A *r*, la partie du milieu reprend ce premier sujet par mouvement contraire, et la basse y répond par le même mouvement à contre-temps par imitation étroite et canonique. A *t*, *u* et *v*, aux marques accoutumées, on observe une imitation des parties relative au chant initial du sujet, et suivie d'autres harmonies de rapport jusqu'à *z*, où l'on observe les différentes rentrées du premier sujet par mouvement semblable et contraire.

L'exemple, *fig.* 47, est une double fugue à trois parties, pour deux violons et une basse. Les deux sujets, désignés par les chiffres 1 et 2, se rapportent au contre-point à l'octave. La première entrée finit à *k*; l'harmonie de passage dont elle est suivie détournant la modulation vers le ton de *fa*, c'est à *o* que les sujets se transposent sur d'autres cordes en rentrant. Cette seconde répercussion finit à *u*. Un contre-point de passage qui suit change la modulation de l'harmonie pour commencer par-là la troisième répercussion, ce qui se fait à *w* et *x*. A *dd*, il se commence une quatrième répercussion, laquelle étant finie à *hh*, c'est à la même lettre que la cinquième paraît; celle-ci se terminant par une cadence à *oo*, fait jour à un contre-point de passage qui finit à *uu*, où la sixième et dernière répercussion commence, et c'est par-là que la pièce finit. Dans tous les contre-points de passage de cette fugue, il faut faire attention aux imitations qui ont lieu et au chant des notes, dont quelques-unes se rapportent toujours au sujet.

Digitized by Google

On voit, *fig.* 48, page 53, une double fugue à deux parties, dont les sujets se renversent à l'octave, à la onzième et a la douzième.

A, premier sujet; *b*, reprise du premier sujet; *c*, second sujet qui entre; *d*, *e*, contre-point de passage: *f*, *g*, continuation de ce contre-point par un canon à l'octave, dont le chant se rapporte au premier sujet; *h*, *i*, transposition du canon précédent dans un autre ton; *k*, *l*, rentrée des deux sujets: *m*, *n*, comme le précédent, excepté que les sujets sont ici renversés à l'octave; *o*, *p*, canon à la quinte inférieure, tiré de la mélodie des sujets, et servant de contre-point de passage; *q*, *r*, renversement à l'octave du contre-point de passage, observé ci-devant à *d* et *e*.

s, *t*, *u*, *v*, reprise du canon de *f*, *g*, *h*, *i*, par d'autres tons, et par renversement à l'octave; *w*, *x*, rentrée du premier sujet, qui, au lieu de son contre-sujet, s'accompagne du contre-point de passage remarqué à *e*.

y, *z*, imitation étroite du premier sujet à contre-point; mais comme l'harmonie ne permet pas de suivre le sujet note pour note, le dessus passe une croche, et c'est ce qui sert à rapprocher encore plus étroitement les parties, comme l'on voit à *bb* et *aa*.

cc, *dd*, les doubles croches, par lesquelles le chant du premier sujet finit à *dd* dans la basse, se font entendre d'avance à *cc*, dans le dessus, quoique par mouvement opposé; mais le chant chromatique de la basse à *cc*, s'imite dans le dessus à la quinte à *dd*.

ee, *ff*, rentrée du contre-sujet, qui, à la place du sujet principal, s'accompagne du contre-point de passage remarqué à *e*.

gg, *hh*, comme à *ee*, *ff*, avec cette différence, que les parties y sont renversées suivant le contre-point à la onzième, *ii*, *kk*, les deux sujets se rejoignent.

ll, *mm*, comme à *ii* et *kk*, avec cette différence, que les sujets y sont renversés par le contre-point à la douzième: *nn*, *oo*, les deux thèmes paraissent encore une fois ensemble; *pp*, *qq*, imitation canonique, étroite et à contre-temps tiré du premier sujet; *rr*, *ss*, comme précédemment, excepté que les sujets se renversent à l'octave.

tt, *uu*, canon tiré du contre-sujet; *vv*, *xx*, renversement à l'octave du canon précédent, *yy*, *zz*, portion du premier thème qui s'imite entre elle, et par où finit la fugue.

Digitized by Google

CHAPITRE XI.

DE LA FUGUE VOCALE EN PARTICULIER.

1° La fugue destinée à être chantée s'écrit avec ou sans parties obligées d'accompagnement.

2° Lorsqu'il n'y a pas de parties obligées d'accompagnement, pour donner plus de force à l'harmonie, on fait marcher les instruments à l'unisson des voix, c'est-à-dire que les violons jouent la partie de dessus, les seconds violons celle des altes, la viole celle des ténors, la basse celle de basse vocale; si l'on ajoute les hautbois, ils devront faire la même chose que les violons (1), cette manière est la plus naturelle et la plus ordinaire.

3° Mais la manie d'innover des modernes a fait faire bien autre chose. On a souvent adopté une nouvelle disposition des parties, d'après laquelle le premier violon accompagne l'alto, à l'octave au-dessus, le second violon, le soprano à l'unisson, et la *basse* le ténor, tantôt à l'unisson, tantôt à l'octave supérieure, les hautbois font du reste la même chose que les violons. Cette manière, quoiqu'elle donne beaucoup d'expression à l'harmonie, ne plaît pas à tous les maîtres (2), parce qu'au moyen de la disposition nouvelle, il y a toujours deux parties qui sont à l'octave ; il peut en outre en résulter des marches défectueuses, si, par exemple, deux quartes se succèdent entre

(1) Marpurg dit simplement que les premiers violons marchent avec le premier dessus, le second avec l'alto, et la *basse de violon* avec le ténor : il n'ajoute pas que la contre-basse et violoncelle suivent la basse vocale, mais cela va sans dire. Par le terme de basse de violon il entend également la viole et le violoncelle. *Voyez*, pour plus de détails, le chapitre complémentaire qui vient après celui-ci.

(2) Les maîtres à qui cette manière déplaisait ont fini par se trouver si nombreux, qu'elle est aujourd'hui tout à fait abandonnée. On a peine à concevoir que notre savant auteur avance qu'elle donne beaucoup d'expression à l'harmonie : cette manière de coucher les parties instrumentales est détestable sous tous les rapports ; elle a été en usage en France pendant toute la seconde moitié du siècle dernier, et presque tous les accompagnements de musique d'église ont été écrits de cette façon ; on voit qu'elle a eu aussi quelque vogue en Allemagne; mais aucun maître italien n'a voulu gâter la beauté et la régularité de l'harmonie par ces bigarrures de mauvais goût.

Digitized by Google

les deux parties du milieu; par cet arrangement elles se changent en deux quintes et le redoublement des dissonnances n'est plus possible.

Pour prendre le milieu entre ces deux manières, il n'y a qu'à ajouter deux flûtes, et, tant que cela ne sera pas contraire à l'harmonie, leur faire faire la même chose que l'alto et le ténor à l'octave supérieure, tandis que les violons, les hautbois et la basse s'identifient avec les parties de chant, et les accompagnent à l'unisson (1).

Les parties de cors, de clarinettes, de trombonnes et de tymbales, lorsqu'elles peuvent et doivent faire partie de la fugue, se composent avec les autres, puisqu'elles doivent principalement servir à donner çà et là au thème une force particulière. Il faut à cet égard prendre conseil de l'expérience, et apprendre, dans de bons ouvrages de pratique en ce genre, à composer ces parties avec adresse et facilité.

4° Quand la fugue doit avoir des parties obligées d'accompagnement, on conçoit sans peine qu'elles doivent être faites en même temps que les parties de chant, et non après que toutes les places sont occupées; si l'on veut faire un bon chant, il est permis de faire çà et là quelques digressions.

5° On puise dans les parties principales du sujet la matière de l'accompagnement obligé. Quand les parties de chant sont toutes entrées les unes après les autres, on introduit aussi, les unes après les autres, les parties instrumentales avec le sujet de la fugue.

Les diverses espèces d'imitations peuvent donner ici au compositeur l'occasion d'arranger le thème de beaucoup de manières différentes à l'égard des parties vocales, qui pourtant restent toujours les mêmes, et qui doivent faire leur fugue le plus régulièrement possible. De plus, quand on veut que la fugue soit encore plus travaillée, on peut créer une basse d'après un certain genre de contre-point, par figures courantes, sautantes, boitantes, pointées, etc.; de même que, lorsqu'on ne veut pas former les parties instrumentales avec le thème de la manière qui a été expliquée plus haut, on peut imaginer un sujet tout à fait nouveau, la fugue par rapport aux parties vocales d'une manière particulière, ou l'arranger d'après un certain genre de contre-point avec certaines figures. Ce qu'il y a de

(1) Un musicographe moderne a proposé une nouvelle espèce de fugue à trois octaves, dont il sera question dans le chapitre suivant. C'est sans doute l'ancienne manière d'accompagner exposée ici par Marpurg qui lui en a donné l'idée.


Digitized by Google

mieux à faire pour mettre au fait sur ces différents arrangements, c'est de consulter de bonnes partitions, cela vaut mieux en ce cas que de s'aider de régles.

6° Quand la basse vocale commence le théme, et qu'il y a une disposition particulière de la basse d'accompagnement, le trombonne peut la jouer dés le commencement, afin d'en rendre les effets plus distincts.

Quand le ténor vient immédiatement aprés, le même instrument reprend le théme, et aprés cela reste dans sa sphère. Le second violon joue le théme quand entre le ténor, et le répéte à l'entrée de l'alto, puis reste dans sa sphère. L'entrée du soprano avec le premier violon, soit à cause de la hauteur des notes, soit à cause de l'entrée simultanée des trompettes et des timballes, quand elles existent, suffit pour la distinction du théme, sans qu'on soit obligé d'employer d'autres secours.

7° Pour ce qui regarde les paroles d'une fugue, la prose convient beaucoup mieux que la poésie, surtout quand elle est à plusieurs sujets. L'étude du contre-point double nous apprend qu'un théme doit différer d'un autre sous le rapport de l'entrée et par le genre de mélodie. On peut aussi se régler sur les terminaisons, vu que tel sujet n'a pas besoin d'être aussi long que tel autre. La prose donne naturellement lieu à cette différence par l'irrégularité des coupures et de la mesure des syllabes, tandis que la poésie ne s'y conforme que rarement et avec peine, au moyen, par exemple, du prolongement d'un mot. Par conséquent, on court risque de commettre des erreurs dans des passages versifiés qui sont propres à des airs, et qui ne conviennent pas au genre fugué. Il est donc bien plus facile de faire une bonne fugue sur un *kyrie*, *credo*, *magnificat*, sur un verset de la Bible, etc., que sur une strophe en vers, de laquelle il vaut beaucoup mieux faire un motet.

8° Il n'est pas moins nécessaire à celui qui compose de la musique sur des paroles d'en bien connaître la mesure et l'accentuation, qu'à celui qui traduit une langue de la bien comprendre. Que le texte soit en prose ou en vers, on doit s'attacher à suivre les régles de déclamation et non celles de la scansion (1).

9° A l'exception des textes très-courts qui ne renferment qu'un ou deux mots, tels que *kyrie eleison*, *amen*, et autres, il faut avoir soin de ne pas prolonger les syllabes, à moins que la teneur (2) ou une circonstance particulière n'y

(1) Cette matière sera traitée dans notre septième livre.

(2) C'est-à-dire le sujet fourni à l'avance, en ce cas dans le plain-chant.

Digitized by Google

donne lieu. Dans le cas où le texte est par trop court, et où par conséquent il faut répéter souvent le même mot, il est bon, afin de prévenir l'ennui qui pourrait en résulter, de faire un nouveau chant, qui plus tard devra être réuni au premier.

10° A l'égard du chant, il faut, autant que possible, en rendre les intonations faciles, surtout quand la fugue est écrite dans le style de l'église, et exécutée sans accompagnement d'instruments. Tous les sauts plus grands que l'octave sont d'une intonation difficile. Le chant de chaque partie doit rester dans l'espace d'une dixième, et rarement s'étendre au delà. La fugue doit être écrite dans un ton commode. Quand on fait des roulades, il faut se souvenir qu'on écrit pour des voix et non pour des instruments. Il ne faut pas forcer, pour ainsi dire, le texte sous la musique, mais il faut ranger la musique pour les paroles; enfin les notes de peu de valeur ne doivent pas être surchargées de syllabes.

11° Quand le sens des paroles est fini, soit en partie, soit en entier, il faut que la dernière syllabe vienne en frappant; la même chose doit s'observer, quand on fait taire une partie pendant quelque temps. Il y a cependant des cas où l'on ne saurait suivre cette règle à la rigueur; mais ce qu'il y a à observer, sans exception, en faisant garder le silence à une partie, c'est qu'il faut que le silence se fasse toujours sur une note qui ne fait pas une dissonnance contre une autre.

Dans une double fugue où chaque sujet a ses propres paroles, il faut que toutes les parties finissent par les mêmes mots en terminant la pièce.

Voici, au reste, l'analyse d'une fugue vocale : On la la trouve *fig.* 49, pag. 149, et elle pourra nous servir à différentes fins, étant vocale, par mouvement contraire, et à trois sujets : la basse instrumentale va tantôt séparément et tantôt à l'unisson de la basse vocale.

a. Premier sujet. *b.* Le même, par mouvement contraire. *c.* Second sujet. *d.* Premier sujet, par mouvement semblable, servant de réponse à *a.* *e.* Second sujet, par mouvement contraire. Remarquez le mouvement contraire, que les deux sujets prennent aux lettres *d* et *e*, en comparaison de *b* et *c*, sans se renverser en même temps.

f. Premier sujet, par mouvement contraire, servant de réponse à *b.* *g.* Second sujet, par mouvement semblable, servant de réponse à *c.* *h.* Premier sujet, par mouvement semblable. *i.* Second sujet, par mouvement contraire, servant de réponse à *e.*

Remarquez le renversement, par mouvement contraire,

Digitized by Google

des deux sujets à *i* et *h*, en comparaison de *b* et *c*. Les marques qu'on voit près de la lettre *i* dans le dessus, et près de la lettre *e* dans la basse, désignent la diminution par laquelle ces voix font entendre le commencement du second sujet.

k. Premier sujet, par mouvement contraire. *l*. Second sujet, par mouvement semblable. *m*, *n*, *o*, *p*, *q*, *r*. Les voix introduisent successivement le troisième sujet par imitation canonique.

s, *t*, *u*, *v*, *w*, *x*, *y*, *z*. Rentrée des deux premiers sujets abrégés et en entier. On remarque ici le changement de la modulation.

aa. Premier sujet. *bb*. Second sujet. *cc*. Imitation étroite du second sujet. *dd*. Premier sujet. *ee*. Troisième sujet. *ff*. Second sujet abrégé. *gg*. Troisième sujet. C'est la deuxième section de la fugue.

hh, *ii*, *kk*, *ll*. Troisième sujet. *mm*. Premier sujet. *nn*, *oo*. Premier et second sujet.

Remarquez le changement de la modulation.

pp, *qq*. Imitation étroite du premier sujet. *rr*, *ss*. Imitation abrégée du troisième sujet contre le premier. *tt*, *uu*. Troisième sujet. *vv*. Premier sujet. C'est la troisième section de la fugue.

ww, *xx*, *yy*, *zz*. Imitation du troisième sujet en partie et en entier. Remarquez le point d'orgue.

A, *B*, *C*. Imitation du troisième sujet. *D*. Premier sujet. *E*, *F*, *G*, *H*. Autre imitation du troisième sujet sur un point d'orgue. C'est la quatrième section de la fugue (1).

---

(1) Ici finit le travail du savant Marpurg : il était difficile de rassembler et d'analyser avec plus de science un grand nombre d'exemples et de documents : aussi ce traité a-t-il été une sorte de mine, où, depuis plus de 60 ans, les contre-pointistes ont été puiser le fond et même la forme de leurs traités. Quelque recommandable que puisse être un ouvrage qui a servi de base à tant d'autres, on ne peut se dissimuler d'une part qu'il est écrit avec peu de méthode, et de l'autre que certaines parties y sont assez mal établies. Les notes dont nous avons accompagné le texte et divers changements introduits dans la disposition des matières, ont en partie remédié à ces défauts; pour qu'ils ne laissent aucune trace dans l'esprit de nos lecteurs, nous allons, dans un chapitre complémentaire, résumer tout ce qu'il est important de connaître en ce qui concerne la fugue. Si Choron eût conduit son travail jusqu'à ce point, il n'est pas douteux qu'il n'eût fait une addition de ce genre ; ce qui prouve que telle était son intention, c'est que, dans les planches gravées pour servir d'exemples au cinquième livre de ce Manuel, il avait inséré diverses fugues tirées du recueil de Nicolò Sala, contre-pointiste napolitain, mort presque centenaire, dans les premières années du siècle.

Digitized by Google

CHAPITRE XII.

RÉSUMÉ ET COMPLÉMENT DE CETTE SECONDE SECTION.

I. Le mot *fugue*, chez les anciens compositeurs, désignait une pièce de musique, dans laquelle une phrase de plain-chant, ou de chanson populaire, allait en se reproduisant en différentes manières par ses diverses voix, reparaissant, soit telle qu'on l'avait entendue, soit avec des modifications quelconques. Il en résultait une harmonie dans laquelle l'une des parties *chassait* l'autre partie, qui semblait *fuir* devant elle : delà le mot *fugue*, qui, dans le latin moderne *fuga*, signifie également *chasse* et *fuite* ou *fugue*; le premier de ces deux mots a quelquefois été employé dans le sens que nous attachons au second. On a aussi employé d'autres mots pour exprimer l'idée de la fugue (1), mais cette dernière appellation, a prévalu et elle est aujourd'hui universellement adoptée.

II. La fugue, telle que la concevaient les anciens, ne se pratique plus aujourd'hui, et l'on a donné aux excellentes compositions qu'ils nous ont laissées en ce genre le nom de contre-point fugué ; ce que l'on nomme maintenant *fugue d'imitation*, n'a qu'une analogie éloignée avec les pièces que nous désignons ici.

III. La composition de la fugue peut être considérée sous deux rapports : si l'on n'en fait qu'un objet d'étude, nous pensons que toutes les régles données par les bons auteurs doivent être strictement observées, les fugues que l'on écrit alors sont des *fugues scolastiques*, et l'on ne saurait trop engager les jeunes compositeurs à se livrer avec confiance à cette étude, qui (dit un de nos plus illustres contre-pointistes) peut être considérée comme la *transi-*

(1) En italien on s'est servi des mots *consequenza*, *reditta*, *imitazione;* conséquence, parce que la réponse se règle nécessairement sur le sujet ou proposition de la fugue ; redite, parce qu'une partie répète ce que vient de dire l'autre ; imitation enfin, parce que les parties s'imitent entre elles. Ce dernier mot, comme on l'a vu plus haut, se prend maintenant dans une acception qui lui est propre. Pour rendre le mot *imitation* synonyme de *fugue*, il faudrait dire *imitation périodique*.

Digitized by Google

tion entre le système de contre-point rigoureux et la composition libre.

Pour ce qui est de la fugue destinée à l'exécution, on peut s'y permettre des licences avec sobriété toutefois, car si l'on donnait dans les morceaux de ce genre libre carrière à son caprice, il ne faudrait plus les appeler fugues; nous en parlerons du reste à la fin de ce chapitre.

III. Les parties constitutives de la fugue sont, en premier lieu : le sujet, la réponse, le contre-sujet et la strelle.

En second lieu : l'*attache* (en italien *attacco*), ou *queue*, *les marches d'harmonie*, *les divertissements*, *et épisodes et digressions*, *la pédale* ou *tasto solo*, la *conduite* générale du morceau, *sa conclusion*.

IV. Le *sujet* ou *thème* s'appelle aussi *proposition*, *antécédent* et *guide*. Tous ces termes s'expliquent d'eux-mêmes; du choix de cette matière première de la fugue dépend toute la composition, car si le thème a quelque défaut, la fugue, qui n'est enfin autre chose que la reproduction perpétuelle de ce thème, rendra à chaque instant plus sensible ce qu'il aura de défectueux.

On doit donc, avant tout, choisir un sujet qui ne soit ni trop long ni trop court, qui se grave facilement dans la mémoire, et dont par conséquent la mélodie soit claire et facile; l'on doit voir d'avance s'il est propre à recevoir l'accompagnement d'un élégant contre-point, et s'il se prête à l'imitation serrée.

V. La *réponse* ou *conséquent* succède au sujet ou antécédent. Les diverses manières de faire cette réponse, constituent les différentes espèces de fugue.

Si la réponse reproduit exactement le sujet à la quarte ou à la quinte, soit en dessus soit en dessous la fugue se nomme *fugue réelle* (1).

Si la réponse à la quinte ou à la quarte apporte quelque léger changement à la mélodie, changement qui a lieu pour maintenir la tonalité du morceau, la composition s'appelle *fugue tonale* ou *fugue du ton*.

Si la réponse se fait à un intervalle autre que la quinte ou la quarte du sujet, ou bien offrant la reproduction du sujet à l'un de ces deux intervalles, elle ne le présente que tronqué, altéré, modifié, ou se montrant avant que l'exposition première du sujet soit achevée; on nomme la composition qui en résulte *fugue d'imitation*.

---

(1) On la nommait autrefois *fugue réelle libre*, en italien *fuga reale libera*, *sciolta*, par opposition au canon que l'on appelait *fuga reale legata*.

Digitized by Google

VI. Le contre-sujet, la contre-harmonie, n'est autre chose que l'accompagnement que l'on donne au sujet. La première recommandation à faire à cet égard, est d'écrire cette seconde partie en contre-point double, afin que les renversements puissent avoir lieu entre les parties ; cette nouvelle partie doit avoir non-seulement l'avantage du renversement qui est propre au contre-point double, il doit aussi en avoir le style et les tournures. A la rigueur, quel que soit le nombre des parties, elles devraient être écrites en contre-point, de manière à être toutes renversables entre elles; mais l'on sent combien il serait difficile de composer de cette manière sans tomber dans la sécheresse et la monotonie; on a donc pris l'usage d'écrire sur le sujet un contre-point double ou triple, et de ne donner aux autres voix que des parties de remplissages, qui peuvent être modifiées ou changées, selon les circonstances, à chacune des répercussions de la fugue.

VII. La *strette* consiste à *serrer* l'imitation, c'est-à-dire à rapprocher la réponse du sujet, en devançant le point de départ de la réponse. Cette nouvelle forme que l'on donne au thème de la fugue, en augmente l'intérêt, et l'on peut prolonger autant que l'on veut cet artifice d'harmonie, pourvu que, chaque fois que le sujet se représente, on ait à remarquer quelque nouveauté dans la disposition et l'intrigue des parties. Il est permis, tant pour obtenir de la variété dans la strette, que parce qu'il ne serait pas toujours possible de faire autrement, d'abréger ou altérer le sujet.

VIII. La *queue* ou l'*attacco* de la fugue est un court passage qui unit le sujet à la réponse, sans faire partie du premier ; ce passage peut, si cela est nécessaire, être modifié dans les diverses répercussions. Les marches d'harmonie ou progressions harmoniques s'emploient avec succès dans l'intervalle des diverses répercussions de la fugue. Ces imitations doivent être tirées du sujet ou contre-sujet; ce sont encore là des *queues* du sujet de la fugue, auxquelles on donne plus de développement qu'au simple *attacco*. Il faut noter que les imitations, tant dans les fugues réelles que dans celles du ton, doivent être à la quinte du ton, si l'imitation est proposée dans la région de la tonique, et à la quarte si dans la région de la dominante ; les imitations à l'octave et à l'unisson sont toujours permises, dans la fugue d'imitation les imitations se font toujours à l'intervalle auquel a été faite la réponse au sujet.

IX. Les *épisodes* et les *digressions* doivent également être tirées du sujet ou du contre-sujet, surtout dans la fugue scolastique. On peut néanmoins moduler dans un

Digitized by Google

ton fort éloigné, et se rapprocher par quelque artifice du ton primitif, avant d'attaquer la strette. Dans la fugue d'exécution, les paroles peuvent exiger que l'on abandonne entièrement pendant un certain nombre de mesures le dessin de la fugue; cette liberté est alors conforme au bon sens et à l'objet essentiel de toute espèce de compositions musicales, quelles que soient d'ailleurs les règles accidentelles auxquelles ces compositions sont soumises.

Le *tasto solo*, appelé aussi *pédale*, n'est point une partie essentielle de la fugue; mais, comme il est toujours piquant de voir le sujet ou une partie du sujet se reproduire sur une tenue, les maîtres modernes en font généralement usage. Du reste, le tasto solo ne s'emploie ordinairement qu'après les premières entrées de la strette, et ne doit avoir lieu que sur la tonique ou la dominante.

X. Il est aisé de fixer la marche à suivre dans la composition de la fugue, en examinant les ouvrages de ce genre composés par les bons auteurs; mais ces règles seraient toujours susceptibles d'être modifiées par quantité de circonstances accidentelles; on peut affirmer qu'une fugue sera toujours bonne si elle offre *unité*, *ordre* et *variété*. Les règles dont on ne peut s'écarter sont celles qui indiquent que l'on ne doit point s'aventurer dans des modulations trop éloignées du mode principal, et il est peu de cas où l'on doive faire plus d'une cadence dans un mode éloigné. Cette cadence unique est quelquefois fort piquante. On a presque abandonné l'usage de présenter dans le cours du morceau sa répercussion aggravée; néanmoins cette ressource peut être quelquefois utile. Dans les fugues à quatre parties ou davantage, il est surtout nécessaire d'éviter les longueurs : on pourra en conséquence se dispenser de présenter dans toutes les voix les diverses répercussions dont la fugue est susceptible, parce qu'il en résulterait des développements trop étendus, bons dans une fugue d'étude, mais qui à l'exécution ennuiraient les auditeurs.

XI. A peine la strette est-elle entamée que l'on doit penser à la conclusion du morceau, et s'arranger de manière à ce que les artifices aillent toujours en croissant, et que l'auditeur se trouve à chaque instant plus étonné par les ressources inattendues que fournit la science de l'harmonie. Quand enfin l'on est à quelque distance de la finale, il est très-avantageux de présenter un canon tiré du sujet qui arrête définitivement tous les jeux de l'imagination du compositeur, et conduise avec netteté à

Digitized by Google

la cadence finale. L'habitude fort raisonnable de terminer la fugue par un canon n'a point été donnée jusqu'à présent comme une régle essentielle, mais il est évident que l'on n'aurait pas beaucoup à gagner à s'éloigner de cet usage, tandis que l'on aurait fort souvent à y perdre,

XII. L'habitude de prendre pour théme de fugue un motif de plain-chant se perd chaque jour. Cependant cette étude ne devrait point être négligée, du moins par les organistes; s'ils s'y adonnaient on n'entendrait pas chaque jour dans les églises, des fugues prétendues sur des versets d'hymnes qui ne sont au fond que des suites d'imitations extravagantes et bizarres, dans lesquelles l'organiste ne cesse de battre la campagne, au grand scandale des gens de bon sens. Du reste la conduite de la fugue, tout en se conformant aux régles de la modulation des tons du plain-chant, suit à peu prés les mêmes régles; si le sujet est convenablement établi et sagement accompagné, il n'est pas besoin d'avertir que dans cette espèce de fugue les licences doivent être évitées rigoureusement.

XIII. Nous avons compté précédemment trois sortes de fugues: fugue réelle, fugue tonale, fugue d'imitation ou fugue mixte. A ces trois espéces se rattachent toutes les autres, quels que soient d'ailleurs les accidents conventionnels de la composition.

La double fugue ou fugue à deux sujets, ainsi que la fugue à trois ou quatre sujets, n'est en réalité qu'une fugue ordinaire, accompagnée continuellement selon les régles du contre-point double: elle demande de la part du compositeur une attention particulière; le point principal qu'il doit avoir sans cesse le plus en vue doit être d'éviter l'obscurité et la confusion, qui sont ici d'un plus mauvais effet que tout ailleurs.

Les doubles fugues ne sont au fond que des fugues ordinaires, dans lesquelles le contre-sujet, où les contre-sujets se montrent avant que le sujet véritable de la fugue soit achevé. Seulement il faut observer les régles suivantes : 1° les contre-sujets doivent de nécessité être écrits en contrepoint double ou triple; 2° chacun d'eux doit avoir quelque chose qui lui imprime un caractère et le rende différent d'un simple accompagnement; 3° si l'on a exposé le sujet principal avec un ou plusieurs contre-sujets, ils doivent demeurer invariables dans leurs renversements pendant tout le cours de la fugue.

XIV. La fugue aggravée, ou par augmentation, consiste dans l'accroissement de valeur que le conséquent imprime aux notes du sujet. La fugue diminuée consiste dans l'o-

Digitized by Google

pération contraire. D'une fugue aggravée il est facile d'en faire une diminuée, ou, en changeant l'exposition, les fugues de ce genre ne peuvent être qu'à deux ou à quatre temps.

On comprend tout d'abord que dans la fugue par mouvement contraire, les notes de la réponse doivent être dans un mouvement opposé aux notes du sujet, ce qui n'empêche pas d'employer aussi les mouvements semblables; les imitations, les strelles, etc., doivent suivre comme la première réponse le mouvement contraire. Les fugues par mouvement rétrograde et par mouvement rétrograde contraire sont soumises aux mêmes règles.

XV. La fugue s'écrit pour les voix, pour les instruments, ou bien pour les voix et les instruments réunis. L'étudiant doit s'exercer uniquement sur la fugue vocale, qui a l'avantage de rapprocher les parties mélodiques, et de n'admettre que des intervalles faciles à entonner. Quant il se sera suffisamment habitué à ce genre, il ne trouvera plus de difficulté pour écrire la fugue instrumentale, puisque celle-ci est moins sévère, et admet, outre une plus grande étendue de mélodie, toutes sortes de sauts et de passages qui seraient impraticables pour les voix. Quant aux combinaisons particulières que peut offrir la réunion des instruments et des voix, nous allons en dire quelques mots, sans toutefois anticiper sur ce que nous avons à dire à cet égard dans le livre VI de ce *Manuel.*

XVI. Une fugue peut être exécutée :

1° *Alla palestrina*, c'est-à-dire par les voix seules sans aucun instrument. Dans ce cas la mélodie n'en saurait être trop simple; tous les intervalles difficiles d'intonnation doivent être sévèrement bannis; la modulation ne doit pas s'éloigner des cordes du ton; en un mot, tout ce qui rend l'exécution de la musique difficile doit être sévèrement écarté.

2° *A cappella*, c'est-à-dire par les voix avec accompagnement d'orgue, auquel on joint, si l'on veut, des violoncelles et des contre-basses. Cet accompagnement n'est autre chose qu'une basse chiffrée reproduisant la partie la plus grave de l'harmonie.

3° *Avec instruments à cordes*, doublant les parties vocales, comme on l'a vu dans le chapitre précédent.

4° *Avec orchestre*; alors les instruments à vent peuvent être introduits comme un remplissage, ou bien se mêler aux dessins de la fugue, en renforçant les voix et les instruments à cordes.

5° Les instruments peuvent, sur une fugue vocale, broder les parties ou en exécuter de nouvelles, ce qui sem-

Digitized by Google

ble former une fugue nouvelle ; cette manière quelquefois un peu difficile, est fort avantageuse pour l'effet.

6° On peut donner à une fugue une basse différente de la partie la plus grave, et traiter l'harmonie par cette nouvelle basse.

7° On peut créer une double fugue, dans laquelle le contre-sujet soit toujours présenté par l'orchestre ; il en résulte une fugue sur fugue, dont l'harmonie n'est toutefois qu'à quatre parties (1).

8° La fugue pourrait sans inconvénients être accompagnée par les instruments à vent : les bassons et autres instruments graves doubleraient les basses à l'unisson ; les clarinettes doubleraient les ténors à l'octave, les hautbois, les altes également à l'octave, et les flûtes, les sopranes toujours à l'octave.

Une autre manière consisterait à donner aux instruments graves une basse continue, dont les instruments aigus feraient l'harmonie et produiraient ainsi l'effet de l'orgue.

9° On peut créer une fugue à quatre parties, dont chacune s'exécuterait par une masse, mais de manière à ce que chaque partie de la fugue soit triplée à trois octaves différentes. Cette fugue, d'une disposition tout à fait nouvelle et susceptible d'un grand effet, a été proposée par Reicha.

On écrira une fugue à quatre parties réelles. Chaque partie de cette fugue sera triplée à trois octaves différentes, comme il suit :

Première partie, exécutée par les flûtes, les hautbois une octave plus bas, et les clarinettes deux octaves plus bas.

Deuxième partie, par les premiers violons, les seconds une octave plus bas et les violes deux octaves plus bas.

Troisième partie, par les sopranes, les altes et ténors octave plus bas, et les basses vocales deux octaves plus bas : on peut y ajouter des bassons ou trombonnes.

Quatrième partie, par les violoncelles, les contre-basses et l'orgue de trente-deux pieds ou seize pieds bouché, sonnant le trente-deux.

10° L'on peut sur des parties de chant plus ou moins simples établir une fugue vocale, à laquelle on donnera le degré d'obligation que l'on jugera convenable.

Quoiqu'il existe encore de nos jours un nombre assez considérable d'excellents fuguistes, on ne saurait se dissimuler que chaque jour ce genre perd de l'importance qu'on

(1) Ces deux dernières manières d'accompagner la fugue ont été proposées par Antoine Reicha.

Digitized by Google

y attachait autrefois : il se trouve même assez souvent des jeunes gens, à peine échappés au solfége, qui affirment que l'étude du contre-point, du canon, de la fugue, est tout à fait dénuée d'utilité, et que le temps que l'on y emploie est absolument perdu : à la vérité leurs ouvrages prouvent surabondamment qu'ils ont passé leur temps à tout autre chose qu'à étudier le contre-point, et les fautes grossières qui s'y rencontrent montrent assez qu'ils balbutient une langue dont ils ignorent, je ne dirai pas les finesses, mais même les simples éléments.

Que l'on soit bien convaincu d'une chose : c'est que tout élève qui aura fait une étude un peu sérieuse de l'harmonie voudra, sans avoir besoin d'y être contraint et tout de lui-même, étudier le contre-point et se rendre maître de toutes les ressources qu'il peut offrir. Son imagination ne s'inquiétera nullement d'une gêne, qui au contraire l'exercera et développera tout ce qu'elle peut avoir d'activité.

Le musicien qui prétend composer sans avoir fait ses études, pénibles quelque fois, moins cependant qu'on ne le pense communément, ne fera jamais rien qui vaille, à moins qu'il ne se renferme dans des cadres tellement étroits, que le plus ignorant puisse les remplir : il ressemblera sous plus d'un rapport à ces prétendus poëtes, qui ont fait des vers non rimés, ce qui en effet est plus commode : comme eux il ne rencontrera de partisans que parmi les gens sans goût et sans instruction.

Remarquez bien qu'en recommandant, comme nous le faisons, l'étude du contre-point et de la fugue, nous ne prétendons point que l'on s'y applique exclusivement, et que l'on n'y fasse diversion par aucune composition d'un genre moins sévère. Cette proposition pédantesque serait tout à fait déraisonnable. Il arrive même fort souvent qu'après avoir longtemps travaillé la fugue avec un ou plusieurs maîtres, l'on n'en compose pas du reste de sa vie, et que l'on perd entièrement de vue celles que l'on a écrites dans son enfance : mais l'étude n'en a pas moins porté tous ses fruits, et, si l'on n'a pas l'occasion de traiter la fugue proprement dite (qui ne peut guère trouver place que dans la musique d'église), on est à chaque instant à-même d'employer le genre fugué, qui brille surtout dans la musique instrumentale. D'ailleurs, il faut le répéter, l'étude de la fugue est loin d'être dépourvue d'attrait ; on a plaisir à suivre un motif unique que le compositeur manie sans effort, et avec lequel il semble se jouer. Sous ce rapport, plus la fugue est traitée avec sévérité, plus elle offre d'intérêt. L'on peut s'en convaincre en examinant les exemples, *fig*. 50, Pl. 136 ;

Digitized by Google

fig. 51, Pl. 138, qui sont des fugues vocales à deux parties.

Les exemples, *fig*. 52, Pl. 140, *fig*. 53, Pl. 142, sont à trois. L'exemple *fig*. 54, Pl. 144, est une fugue à quatre, et l'exemple *fig*. 55, une fugue à cinq parties, l'exemple 56 est à huit voix. Ces morceaux sont d'excellents modèles pour le style sévère; le lecteur pourra en faire l'analyse lui-même s'il a profité de ce qui a été dit précédemment, et il pourra essayer de composer des fugues du même genre en suivant pas à pas les exemples que nous venons d'indiquer, ou en en choisissant d'autres tirés de bons auteurs.

Nous renouvelons ici la recommandation de ne s'exercer pendant longtemps que sur des thèmes de musique vocale, dans lesquels l'harmonie est nécessairement plus rapprochée, et les licences moins permises. Rien n'est plus propre à donner l'habitude d'écrire avec pureté et simplicité.

Il est fort utile de s'imposer volontairement de telles entraves; quand il sera temps que l'élève en soit délivré, aucune difficulté ne sera plus capable de l'effrayer, et il se trouvera à l'aise dans toute espèce de composition musicale. C'est ainsi, pour nous servir de la comparaison de Jean-Jacques Rousseau, que chez les anciens on attachait des semelles de plomb aux pieds des athlètes qui devaient disputer le prix de la course. Dès que cet empêchement, avec lequel ils s'étaient familiarisés, cessait de gêner leur marche, ils ne couraient plus, ils volaient.

FIN DU TOME II DE LA SECONDE PARTIE.

Digitized by Google

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS LE SECOND VOLUME

DE LA DEUXIÈME PARTIE.

LIVRE PREMIER.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LIVRE CINQUIÈME.

Digitized by Google

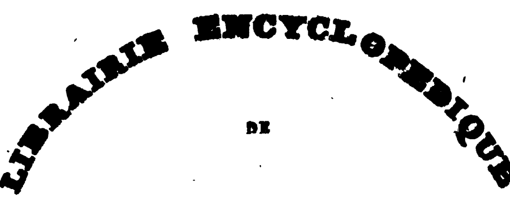
Digitized by Google

Digitized by Google

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DU TOME DEUXIÈME DE LA SECONDE PARTIE.

Digitized by Google

N. B. Comme il existe à Paris deux libraires du nom de ROBET, *l'on est prié de bien indiquer l'adresse.*



DE

RORET,

Rue Hautefeuille, 10 *bis*,

AU COIN DE LA RUE DU BATTOIR,

A PARIS.

Cette Librairie, entièrement consacrée aux Sciences et à l'Industrie, fournira aux amateurs tous les ouvrages anciens et modernes en ce genre publiés en France, et fera venir de l'Étranger tous ceux que l'on pourrait désirer.

DIVISION DU CATALOGUE.

Digitized by Google

Publications nouvelles à la LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET, *rue Hautefeuille*, n. 10 *bis*.

LE TECHNOLOGISTE, ou *Archives des progrès de l'Industrie française et étrangère*, publié par une Société de savants et de praticiens, sous la direction de M MALEPEYRE. Ouvrage utile aux manufacturiers, aux fabricants, aux chefs d'ateliers, aux ingénieurs, aux mécaniciens, aux artistes, etc., etc., et à toutes les personnes qui s'occupent d'arts industriels. Prix : 18 fr. par an pour Paris, et 21 fr. pour la province.

Chaque mois il paraît un cahier de 48 pages in-8 grand format, renfermant des figures en grande quantité gravees sur bois et sur acier.

L'AGRICULTEUR-PRATICIEN, ou REVUE PROGRESSIVE D'AGRICULTURE, DE JARDINAGE, D'ÉCONOMIE RURALE ET DOMESTIQUE; suivie d'un *Bulletin des Sciences naturelles*, publié par une Société de savants et de praticiens, sous la direction de MM. NOISETTE, BOITARD, MALEPEYRE, etc. Prix : 6 fr. par an.

Tous les mois il paraît un cahier de 80 pages in-8 grand format, et renfermant 2 gravures sur bois intercalées dans le texte.

Ce recueil suivra les progrès, chez tous les peuples, de l'Agriculture, du jardinage, et des diverses sciences économiques qui s'y rattachent.

Ces deux journaux qui ont commencé avec le mois d'octobre 1839, se continuent sans interruption.

ANNUAIRE ENCYCLOPÉDIQUE RÉCRÉATIF ET POPULAIRE pour 1842, d'après les travaux de savants et de praticiens célèbres : MM. THOUIN, TESSIER, BOSC, YVART, LACROIX, de l'Institut; TARBÉ, conseiller à la Cour de cassation; NOISETTE et BOITARD, membres de la Légion-d'Honneur; VERGNAUD, chef d'escadron d'artillerie, etc. etc.; 1 vol. in-16 grand-raisin orné de jolies gravures. 50 c.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ INDUSTRIELLE DE MULHOUSE. (Prix 12 fr. l'abonnement au volume ou 3 fr. le cahier). Le 14e volume commence avec le 66e cahier de l'année 1841; l'on peut se procurer les 13 volumes précédemment publiés.

PARIS. — IMPRIMERIE DE BOURGOGNE ET MARTINET,
Rue Jacob, 30.

Digitized by Google

ENCYCLOPÉDIE-RORET

COLLECTION

DES

MANUELS-RORET

FORMANT UNE ENCYCLOPÉDIE

DES SCIENCES ET DES ARTS,

FORMAT IN-18;

PAR UNE RÉUNION DE SAVANTS ET DE PRATICIENS.

Messieurs

AMOROS, ARSENNE, BIOT, BIRET, BISTON, BOISDUVAL, BOITARD, BOSC, BOUTEREAU, BOYARD, CAHEN, CHAUSSIER, CHEVRIER, CHORON, CONSTANTIN, DE GAYFFIER, DE LÉPAGE, Paulin DESORMEAUX, DUBOIS, DUJARDIN, FRANCOEUR, GIQUEL, HERVÉ, JANVIER, JULIA-FONTENELLE, JULIEN, HUOT, LACROIX, LANDRIN, LAUNAY, LENHERT, Sébastien LENORMAND, LESSON, LORIOL, MATTER, MINÉ, MULLER, NICARD, NOEL, Jules PAUTET, RANG, RENDU, RICHARD, RIFFAULT, SCRIBE, TARBÉ, TERQUEM, THIÉBAUD DE BERNEAUD, THILLAYE, TOUSSAINT, TREMERY, TRUY, VAUQUELIN, VERDIER, VERGNAUD, YVART, etc., etc.

Cette Collection étant une entreprise toute philanthropique, les personnes qui auraient quelque chose à faire parvenir dans l'intérêt des sciences et des arts, sont priées de l'envoyer franc de port à l'adresse de M. le *Directeur de l'Encyclopédie-Roret*, chez M. RORET, libraire, rue Hautefeuille, n. 10 *bis*, à Paris.

Tous les Traités se vendent séparément. Les ouvrages indiqués *sous-presse* paraîtront successivement. Pour recevoir chaque volume franc de port, l'on ajoutera 50 c. La plupart des volumes sont de 3 à 400 pages, renfermant des planches parfaitement dessinées et gravées.

Le Public est prévenu qu'il trouvera au bas du titre de chaque volume de cette Collection : *A la Librairie Encyclopédique de Roret*, et que tous ceux qui ne portent pas cette indication n'appartiennent pas à la *Collection des Manuels-Roret*, qui a eu des imitateurs et des contrefacteurs. (*M. Ferd. Ardant*, gérant de la maison *Martial Ardant frères*, de Paris, et *M. Renault* ont été condamnés, le 1er à 200 fr. d'amende et 800 fr. de dommages et intérêts, le 2e à 2,000 fr. d'amende et 6,000 fr. de dommages et intérêts.)

MANUEL POUR GOUVERNER LES ABEILLES et en retirer un grand profit, par M. RADOUAN ; 2 vol. 6 fr.

— **ACCORDEUR DE PIANOS**, par M. GIORGIO DI ROMA ; 1 vol. 1 fr. 25 c.

— **ACTES SOUS SIGNATURES PRIVÉES** en matières civiles, commerciales, criminelles, etc., par M. BIRET, ancien magistrat ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **AÉROSTATS, BALLONS.** (*Sous presse.*)

Digitized by Google

— **ASSOLEMENTS, JACHÈRE et SUCCESSION DES CULTURES**, par M. Victor YVART, de l'Institut, avec des notes, par M. Victor inspecteur de l'agriculture ; 3 vol. 10

— **ALGÈBRE**, ou Exposition élémentaire des principes de ce par M. TERQUEM (*Ouvrage approuvé par l'Université*) ; 1 gr. vol. 3 fr. 50 c.

— **ALLIAGES MÉTALLIQUES**, par M. HERVÉ, officier supérieur d'artillerie, ancien élève de l'école polytechnique ; 1 vol. 3 fr. 50 c.

Ouvrage *approuvé par le comité d'artillerie* qui en a fait prendre un nombre pour les écoles, les forges et les fonderies.

— **AMIDONNIER ET VERMICELLIER**, par M. le docteur MORIN, vol. 3 fr.

— **ANECDOTIQUE**, ou Choix d'Anecdotes anciennes et modernes, par madame CELNART ; 4 vol in-18. 7 fr.

— **ANIMAUX NUISIBLES** (Destructeur des) à l'agriculture, au jardinage, etc., par M. VERARDI ; 1 vol. orné de planches. 3 fr.

— **ARCHÉOLOGIE**, par M. NICARD ; 3 vol. avec Atlas. Prix des 3 vol. 10 fr. 50 c., de l'Atlas 12 fr., et de l'ouvrage complet. 22 fr. 50 c.

— **ARCHITECTE DES JARDINS**, ou l'Art de les composer et de les décorer, par M. BOITARD ; 1 vol. avec Atlas de 132 planches. 15 fr.

— **ARCHITECTURE**, ou Traité de l'Art de bâtir, par M. TOUSSAINT, architecte ; 2 vol. 7 fr.

— **ARITHMÉTIQUE DÉMONTRÉE**, par M. COLLIN, 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **ARITHMÉTIQUE COMPLÉMENTAIRE**, ou Recueil de Problèmes nouveaux, par M. TREMERY ; 1 vol. 1 fr. 75 c.

— **ARITHMÉTIQUE** des Ouvriers en bâtiment, par M. BELLARGENT. (*Sous presse.*)

— **ARMURIER**, FOURBISSEUR et ARQUEBUSIER, par M. PAULIN DÉSORMEAUX ; 1 vol. avec figures. 3 fr.

— **ARPENTAGE**, ou Instruction sur cet art et sur celui de lever les plans. par M. LACROIX, de l'institut ; 1 vol. (*Autorisé par l'Université.*) 2 fr. 50 c.

— **ARPENTAGE SUPPLÉMENTAIRE**, ou Recueil d'exemples pratiques sur les différentes opérations d'arpentage et de levée des plans, par M. HOGARD ; avec des modèles de Topographie, par M. CHARTIER, dessinateur au dépôt de la guerre ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **ART MILITAIRE**, par M. VERGNAUD, 1 vol. avec fig. 3 fr.

— **ARTIFICIER**, POUDRIER et SALPÊTRIER, par M. VERGNAUD, capitaine d'artillerie ; 1 vol. orné de planches. 3 fr.

— **ASTRONOMIE**, ou Traité élémentaire de cette science de W. HERSCHEL, par M. VERGNAUD ; 1 vol. orné de planches. 2 fr. 50 c.

— **BANQUIER**, Agent de change et Courtier, par MM. PEUCHET et REMERY, 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **BIBLIOGRAPHIE** et Amateur de livres, par M. F. DENIS (*Sous presse.*)

— **BIBLIOTHÉCONOMIE**, Arrangement, conservation et administration des bibliothèques, par L.-A. CONSTANTIN ; 1 vol. orné de figures. 3 fr.

— **BIJOUTIER**, JOAILLIER, ORFÈVRE, Graveur sur métaux et Changeur, par M. JULIA DE FONTENELLE ; 2 vol. 7 fr.

— **BIOGRAPHIE**, ou Dictionnaire historique abrégé des grands hommes, par M. NOEL, inspecteur-général des études ; 2 vol. 6 fr.

— **BLANCHIMENT ET BLANCHISSAGE**, Nettoyage et Dégraissage des fils lin, coton, laine, soie, etc. ; par M. JULIA DE FONTENELLE, 2 vol. 5 fr.

— **BLASON**, ou Traité de cet art sous le rapport archéologique et héraldique, par M. Jules PAUTET, bibliothécaire de la ville de Beaune ; 1 vol. orné de planches. 3 fr.

— **BOIS** (Marchands de) et de Charbons, ou Traité de ce commerce en général, par M. MARIÉ DE LISLE ; 1 vol. 3 fr.

— **BOIS** (Manuel-Tarif métrique pour la conversion et la réduction des), d'après le système métrique, par M. LOMBARD ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

Digitized by Google

— **BONNETIER ET FABRICANT DE BAS**, par MM. LEBLANC et PREAUX-CALTOT; 1 vol. avec figures. 3 fr.

—**BOTANIQUE**, Partie élémentaire, par M. BOITARD: 1 v. avec pl. 3 fr. 50 c.

— **BOTANIQUE**, 2e partie, **FLORE FRANÇAISE**, ou Description synoptique des plantes qui croissent naturellement sur le sol français, par M. le docteur BOISDUVAL: 3 gros vol. 10 fr. 50 c.

ATLAS DE BOTANIQUE, composé de 120 planches représentant la plupart des plantes décrites dans l'ouvrage ci-dessus. *Prix*: Fig. noires. 18 fr.
Figures coloriées. 36 fr.

— **BOTTIER ET CORDONNIER**, par M. MORIN: 1 vol. avec fig. 3 fr.

— **BOULANGER**, NÉGOCIANT EN GRAINS, MEUNIER et CONSTRUCTEUR DE MOULINS, par MM. BENOIT et JULIA DE FONTENELLE: 2 vol. 5 fr.

— **BOURRELIER ET SELLIER**, par M. LEBRUN; 1 vol. 3 fr.

— **BOUVIER ET ZOOPHILE**, *ou* l'Art d'élever et de soigner les animaux domestiques, par un Propriétaire-Cultivateur; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **BRASSEUR**, *ou* l'Art de faire toutes sortes de Bières, par M. VERGNAUD; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **BRODEUR**, *ou* Traité complet de cet Art, par madame CELNART. 1 vol. avec un atlas de 40 planches. 7 fr.

— **CALENDRIER** (Théorie du) et Collection de tous les calendriers des années passées et futures, par M. FRANCOEUR, professeur à la Faculté des sciences. 1 vol. 3 fr.

— **CALLIGRAPHIE**, ou l'Art d'écrire en peu de leçons, par M. TREMERY; 1 vol. avec Atlas. 3 fr.

— **CARTES GÉOGRAPHIQUES** (Construction et dessin des), par M. PERROT; 1 vol. orné de planches. 3 fr.

— **CARTONNIER**, CARTIER et fabricant de CARTONNAGE, par M. LEBRUN; 1 vol. 3 fr.

—**CHAMOISEUR**, PELLETIER-FOURREUR, MAROQUINIER, MEGISSIER et PARCHEMINIER, par M. JULIA DE FONTENELLE; 1 vol. orné de planches. 3 fr.

— **CHANDELIER**, CIRIER et Fabricant de CIRE A CACHETER, par M. LENORMAND; 1 gros vol. orné de planches. 3 fr.

— **CHAPEAUX** (Fabricant de), par MM. CLUZ, F. et JULIA DE FONTENELLE; 1 vol. orné de planches. 3 fr.

— **CHARCUTIER**, *ou* l'Art de préparer et de conserver les différentes parties du cochon; par M. LEBRUN. 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **CHARPENTIER**, *ou* Traité simplifié de cet Art, par MM. HANUS et BISTON; 1 vol. orné de 13 planches. 3 f. 50 c.

— **CHARRON ET CARROSSIER**, *ou* l'Art de fabriquer toutes sortes de Voitures, par M. LEBRUN; 2 vol. ornés de planches. 6 fr.

— **CHASSEUR**, contenant un Traité sur toute espèce de Chasse, par M. B..... et M. DE MERSAN; 1 vol. avec figures et musique. 3 fr.

— **CHAUFOURNIER**, contenant l'Art de calciner la Pierre à chaux et à plâtre, de composer les Mortiers, les Ciments, etc., par M. BISTON; 1 vol. 3 fr.

— **CHEMINS DE FER**, *ou* Principes généraux de l'Art de les construire, par M. BIOT, l'un des gérants des travaux d'exécution du chemin de fer de Saint-Etienne; 1 vol. 3 fr.

— **CHIMIE AGRICOLE**, par MM. DAVY et VERGNAUD; 1 vol. 3 fr. 50 c.

— **CHIMIE AMUSANTE**, *ou* Nouvelles Récréations chimiques, par M. VERGNAUD; 1 vol. 3 fr.

— **CHIMIE INORGANIQUE ET ORGANIQUE** dans l'état actuel de la science, par M. VERGNAUD: 1 gros vol. 3 fr. 50 c.

— **CHIMIQUES** (Fabricants de produits), *ou* Formules et Procédés usuel

Digitized by Google

relatifs aux matières que la chimie fournit aux arts industriels et à la médecine, par M. THILLAYE, ex-chef des travaux chimiques de l'ancienne fabrique Vauquelin ; 3 vol. ornés de planches. 10 fr. 50 c.

— **CIDRE ET POIRÉ** (Fabricant de), avec les moyens d'imiter avec le suc de pomme ou de poire le Vin de raisin, l'Eau-de-Vie et le Vinaigre de vin, par M. DUBIEF ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **COIFFEUR**, précédé de l'Art de se coiffer soi-même, par M. VILLARET ; 1 joli vol. orné de figures. 2 fr. 50 c.

— **COLORISTE**, contenant le mélange et l'emploi des Couleurs, ainsi que les différents travaux de l'Enluminure, par MM. PERROT, BLANCHARD et THILLAYE ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **COMPAGNIE** (Bonne), ou Guide de la Politesse et de la Bienséance, par madame CELNART ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **COMPTES-FAITS** ou barême général des poids et mesures, par M. ACHILLE MOUHEN. (*Voir Poids et Mesures.*)

— **CONSTRUCTIONS RUSTIQUES**, ou Guide pour les Constructions rurales, par M. DE FONTENAY (*Ouvrage couronné par la Société royale et centrale d'Agriculture*) ; 1 vol. 3 fr.

— **CONTRE-POISONS**, ou Traitement des Individus empoisonnés, asphyxiés, noyés ou mordus, par M. H. CHAUSSIER, D. M. ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **CONTRIBUTIONS DIRECTES**, à l'usage des Contribuables, des Receveurs, etc., par M. DELONCLE, ex-contrôleur ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **CORDIER**, contenant la culture des Plantes textiles, l'extraction de la Filasse, et la fabrication de toutes sortes de cordes, par M. BOITARD ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **CORRESPONDANCE COMMERCIALE**, contenant les Termes de commerce, les Modèles et Formules épistolaires et de comptabilité, etc., par M. REES-LESTIENNE et TREMERY ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **COUPE DES PIERRES**, par M. TOUSSAINT, architecte ; 1 vol. (*Sous presse.*) 3 fr. 50 c.

— **COUTELIER**, ou l'Art de faire tous les Ouvrages de Coutellerie, par M. LANDRIN, ingénieur civil ; 1 vol. 3 fr. 50 c.

— **CRUSTACÉS** (Histoire naturelle des), comprenant leur Description et leurs Mœurs, par MM. BOSC ET DESMAREST, de l'Institut, professeurs, etc. ; 2 vol. ornés de planches. 6 fr.

— ATLAS POUR LES CRUSTACÉS, 18 pl. Figures noir 3 fr. ; fig. color. 6 fr.

— **CUISINIER ET CUISINIÈRE**, à l'usage de la ville et de la campagne, par M. CARDELLI ; 1 gros vol. de 464 pages, orné de figures. 2 fr. 50 c.

— **CULTIVATEUR FORESTIER**, contenant l'Art de cultiver en forêts tous les Arbres indigènes et exotiques, par M. BOITARD ; 2 vol. 5 fr.

— **CULTIVATEUR FRANÇAIS**, ou l'Art de bien cultiver les Terres et d'en retirer un grand profit, par M. THIEBAUT DE BERNEAUD ; 2 vol. 5 fr.

— **DAMES**, ou l'Art de l'Élégance, par madame CELNART ; 1 vol. 3 fr.

— **DANSE**, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet Art, par MM. BLASIS et VERGNAUD ; 1 gros vol. orné de pl. 3 fr. 50 c.

— **DEMOISELLES**, ou Arts et Métiers qui leur conviennent, tels que Couture, Broderie, etc., par madame CELNART ; 1 vol. 3 fr.

— **DESSINATEUR**, ou Traité complet du Dessin, par M. BOUTEREAU ; 1 vol. avec atlas de 20 planches. 3 fr. 50 c.

— **DISTILLATEUR ET LIQUORISTE**, par M. LEBEAU, distillateur, et M. JULIA DE FONTENELLE ; 1 vol. 3 fr. 50 c.

— **DOMESTIQUES**, ou l'Art de former de bons Serviteurs, par madame CELNART ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **ÉCOLES PRIMAIRES, MOYENNES ET NORMALES**, ou Guide

Digitized by Google

des Instituteurs et Institutrices (*Ouvrage autorisé par l'Université*), par M. MATTER, inspecteur général de l'Université; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **ÉCONOMIE DOMESTIQUE**, contenant toutes les recettes les plus simples et les plus efficaces, par madame CELNART; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **ÉCONOMIE POLITIQUE**, par M. J. PAUTET; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **ÉLECTRICITÉ**, contenant les instructions pour établir les Paratonnerres et les Paragrêles, par M. RIFFAULT; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **ENREGISTREMENT ET TIMBRE**, par M. BIRET; 1 vol. 3 fr. 50 c.

— **ENTOMOLOGIE**, ou Histoire naturelle des insectes, par M. BOITARD; 3 vol. (*Sous presse.*) 10 fr. 50 c.

— ATLAS D'ENTOMOLOGIE, composé de 110 planches représentant les insectes décrits dans l'ouvrage ci-dessus. Figures noires. 17 fr.

— Figures coloriées. 34 fr.

— **ÉPISTOLAIRE** (Style), par M. BISCARRAT et madame la comtesse d'HAUTPOUL; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **ÉQUITATION** à l'usage des deux sexes, par M. VERGNAUD; 1 vol. 3 fr.

— **ESCRIME**, ou Traité de l'Art de faire des armes, par M. LAFAUGÈRE, maréchal-des-logis; 1 vol. 3 fr. 50 c.

— **ESSAYEUR**, par MM. VAUQUELIN, GAY-LUSSAC et D'ARCET, publié par M. VERGNAUD; 1 vol. 3 fr.

— **ÉTAT CIVIL** (Officiers de l'), pour la Tenue des Registres et la Rédaction des Actes, etc., etc., par M. LEMOLT, ancien magistrat. 2 fr. 50 c.

— **ÉTOFFES IMPRIMÉES** (Fabricant d') et Fabricant de Papiers peints, par M. SEB. LENORMAND; 1 vol. 3 fr.

— **FERBLANTIER ET LAMPISTE**; ou l'Art de confectionner en ferblanc tous les Ustensiles, par M. LEBRUN; 1 vol. orné de fig. 3 fr.

— **FILATEUR ET TISSERAND.** (*sous presse.*)

— **FLEURISTE ARTIFICIEL**, ou l'Art d'imiter d'après nature toute espèce de Fleurs, suivi de l'Art du Plumassier, par madame CELNART; 1 vol. orné de figures. 2 fr. 50 c.

— **FLEURS EMBLÉMATIQUES**, ou leur Histoire, leur Symbole, leur Langage, etc., etc., par madame LENEVEUX; 1 vol. fig. noires. 3 fr.

Figures coloriées. 6 fr.

— **FONDEUR SUR TOUS MÉTAUX**, par M. LAUNAY, fondeur de la colonne de la place Vendôme (*Ouvrage faisant suite au travail des Métaux*); 2 vol. ornés d'un grand nombre de planches. 7 fr.

— **FORGES** (Maître de), ou l'Art de travailler le fer, par M. LANDRIN; 2 vol. ornés de planches. 6 fr.

— **GALVANOPLASTIE**, ou Traité complet de cet Art, contenant tous les procédés les plus récents, par MM. SMÉE, JACOBI, etc., etc. 1 vol. orné de fig. 3 fr.

— **GANTS** (Fabricant de) dans ses rapports avec la Mégisserie et la Chamoiserie, par VALLET D'ARTOIS, ancien fabricant; 1 vol. 3 fr. 50 c.

— **GARANTIE DES MATIÈRES D'OR ET D'ARGENT**, par M. LACHÈZE, contrôleur à Paris; 1 vol. 1 fr. 75 c.

— **GARDES-CHAMPÊTRES, FORESTIERS ET GARDES-PÊCHE**, par M. BOYARD, président à la cour royale d'Orléans; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **GARDES-MALADES** et Personnes qui veulent se soigner elles-mêmes, ou l'Ami de la santé, par M. le docteur MORIN; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **GARDES NATIONAUX DE FRANCE**, contenant l'École du Soldat et de Peloton, les Ordonnances, Règlements, etc., etc., par M. R. L.; 33e édition, 1 vol. 1 fr. 25 c.

— **GÉOGRAPHIE DE LA FRANCE**, divisée par bassins, par M. LORIOL (*autorisé par l'Université*); 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **GÉOGRAPHIE GÉNÉRALE**, par M. DEVILLIERS; 1 gros vol. de plus de 400 pages, orné de 7 jolies cartes. 3 fr. 50 c.

— **GÉOGRAPHIE PHYSIQUE**, par M. HUOT; 1 vol. 3 fr.

Digitized by Google

— GÉOLOGIE, par M. HUOT ; 1 vol. orné de planches. 3 fr. 50 c.

— GÉOMÉTRIE, ou Exposition élémentaire des principes de cette science, par M. TERQUEM (*Ouvrage autorisé par l'Université*); 1 gros vol. 3 fr. 50 c.

— GNOMONIQUE, ou l'Art de tracer les cadrans. (*Sous presse.*)

— DES GOURMANDS, ou l'Art de faire les honneurs de sa table ; par CARDELLI. 1 vol. 3 fr.

— GRAVEUR, ou Traité complet de l'Art de la Gravure en tous genres, par M. PERROT; 1 vol. orné de planches. 3 fr.

— GRÈCE (Histoire de la) depuis les premiers siècles jusqu'à l'établissement de la domination romaine, par M. MATTER, inspecteur-général de l'Université, ;1 vol. 3 fr.

— GYMNASTIQUE, par le colonel AMOROS (*Ouvrage couronné par l'Institut, admis par l'Université, etc.*) ; 2 vol. et Atlas 10 fr. 50 c.

— HABITANTS DE LA CAMPAGNE et Bonne Fermière, contenant tous les moyens de faire valoir de la manière la plus profitable les terres, le bétail, les récoltes, etc., par madame CELNART ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— HÉRALDIQUE. Voyez BLASON.

— HERBORISTE, ÉPICIER-DROGUISTE, GRAINIER PÉPINIÉRISTE et HORTICULTEUR, par MM. TOLLARD et JULIA DE FONTENELLE ; 2 gros vol. 7 fr.

— HISTOIRE NATURELLE, ou Genera complet des Animaux, des Végétaux et des Minéraux ; 2 gros vol. 7 fr.

ATLAS POUR LA BOTANIQUE, composé de 120 planches. Figures noires, 18 fr. figures coloriées. 36 fr.

— POUR LES MOLLUSQUES, représentant les Mollusques nus et les Coquilles, 51 pl. figures noires, 7 fr. ; fig. coloriées 14 fr.

— POUR LES CRUSTACÉS, 18 pl., fig. noires, 3 fr. ; fig. coloriées. 6 fr.

— POUR LES INSECTES, 110 pl., fig. noires, 17 fr. ; fig. coloriées. 24 fr.

— POUR LES MAMMIFÈRES, 80 pl., fig. noires, 12 fr. ; fig coloriées. 24 fr.

— POUR LES MINÉRAUX, 40 pl., fig. noires, 6 fr. ; fig. coloriées. 12 fr.

— POUR LES OISEAUX, 129 pl., fig. noires, 20 fr. ; fig. coloriées. 40 fr.

— POUR LES POISSONS, 155 pl., fig. noires, 24 fr. ; fig. coloriées. 48 fr.

— POUR LES REPTILES, 54 pl., fig. noires, 9 fr. ; fig. coloriées. 18 fr.

— POUR LES ZOOPHYTES, représentant la plupart des Vers et des Animaux-Plantes, 25 pl., fig. noires, 6 fr. ; fig. coloriées. 12 fr.

— HISTOIRE NATURELLE MÉDICALE ET DE PHARMACOGRAPHIE, ou Tableau des Produits que la Médecine et les Arts empruntent à l'Histoire naturelle, par M. LESSON, pharmacien en chef de la Marine à Rochefort ; 2 vol. 5 fr.

— HISTOIRE UNIVERSELLE, depuis le commencement du monde jusqu'en 1836, par M. CAHEN, traducteur de la Bible ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— HORLOGER, ou Guide des Ouvriers qui s'occupent de la construction des Machines propres à mesurer le temps, par MM. LENORMAND et JANVIER ; 1 vol. orné de planches. 3 fr. 50 c.

— HORLOGES (Régulateur des), Montres et Pendules, par MM. BERTHOUD et JANVIER ; 1 vol. 1 fr. 50 c.

— HUILES (fabricant et épurateur d'), par M. JULIA DE FONTENELLE ; 1 vol. 3 fr.

— HYGIÈNE, ou l'Art de conserver sa santé, par le docteur MORIN ; 1 vol. 3 fr.

— INDIENNES (fabricant d'), renfermant les Impressions des Laines, des Chalis et des Soies, par M. THILLAYE ; 1 vol. 3 fr. 50 c.

— INSTRUMENTS DE CHIRURGIE. (*Sous presse.*)

— INSTRUMENTS DE PHYSIQUE, Chimie, Optique et Mathématiques. (*Sous presse.*)

Digitized by Google

— **JARDINIER**, *ou* l'Art de cultiver et de composer toutes sortes de Jardins, par M. BAILLY ; 2 gros vol. ornés de planches. 5 fr.

— **JARDINIER DES PRIMEURS**, *ou* l'Art de forcer les Plantes à donner leurs fruits dans toutes les saisons, par MM. NOISETTE et BOITARD ; 1 vol. orné de figures. 3 fr.

— **JAUGEAGE ET DÉBITANTS DE BOISSONS** ; 1 vol. orné de fig. (*Voyez* Vins.) 3 fr.

— **JEUNES GENS**, ou Sciences, Arts et Récréations qui leur conviennent, et dont ils peuvent s'occuper avec agrément et utilité, par M. VERGNAUD ; 2 vol. ornés de fig. 6 fr.

— **JEUX DE CALCUL ET DE HASARD**, *ou* Nouvelle Académie des Jeux, par M. LEBRUN ; 1 vol. 3 fr.

— **JEUX ENSEIGNANT LA SCIENCE**, *ou* Introduction à l'Etude de la mécanique, de la Physique, etc., par M. RICHARD; 2 vol. 6 fr.

— **JEUX DE SOCIÉTÉ**, renfermant tous ceux qui conviennent aux deux sexes: par madame CELNART ; 1 gros vol. 3 fr.

— **JUSTICES DE PAIX**, *ou* Traité des Compétences et Attributions tant anciennes que nouvelles, en toutes matières, par M. BIRET, ancien magistrat ; 1 vol. 3 fr. 50 c.

— **LAITERIE**, *ou* Traité de toutes les méthodes pour la Laiterie, l'art de faire le Beurre, de confectionner les Fromages, etc., par THIEBAUD DE BERNEAUD. 1 vol. orné de fig. 2 fr. 50 c.

— **LANGAGE** (Pureté du), par MM. BISCARRAT et BONIFACE ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **LANGAGE** (Pureté du). par M. BLONDIN ; 1 vol. 1 fr. 50 c.

— **LATIN** (Classes élémentaires de), *ou* Thèmes pour les Huitième et Septième, par M. AMEDÉE SCRIBE, ancien instituteur; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **LIMONADIER**, Glacier, Chocolatier et Confiseur, par MM. CARDELLI, LIONNET-CLEMANDOT et JULIA DE FONTENELLE ; 1 gros vol. 2 fr. 50 c.

— **LITHOGRAPHE** (Dessinateur et Imprimeur), par M. BRÉGEAUT ; 1 vol. 3 fr.

— **SUPPLEMENTAIRE DE LITHOGRAPHIE.**

— **LITTÉRATURE** à l'usage des deux sexes, par madame D'HAUTPOUL. 1 fr. 75 c.

— **LUTHIER**, contenant la construction intérieure et extérieure des instruments à archets, par M. MAUGIN ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **MACHINES LOCOMOTIVES** (Constructeur de), par M. JULIEN, Ingénieur civil, etc. ; 1 gros vol. avec Atlas. 5 fr.

— **MACHINES A VAPEUR** *appliqués à la Marine*, par M. Janvier, officier de marine et ingénieur civil; 1 vol. 3 fr. 50 c.

Idem, appliquées à l'Industrie, par M. JANVIER ; 2 vol. 7 fr.

— **MAÇON, PLATRIER, PAVEUR, CARRELEUR, COUVREUR**, par M. TOUSSAINT, architecte ; 1 vol. 3 fr.

— **MAGIE NATURELLE ET AMUSANTE**, par M. VERGNAUD ; 1 vol. 3 fr.

— **MAITRE D'HOTEL**, ou Traité complet des menus, mis à la portée de tout le monde ; par M. CHEVRIER ; 1 vol. orné de figures. 3 fr.

— **MAITRESSE DE MAISON ET MÉNAGÈRE PARFAITE**, par madame CELNART ; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **MAMMALOGIE**, *ou* Histoire naturelle des Mammifères, par M. LESSON, correspondant de l'Institut ; 1 gros vol. 3 fr. 50 c.

Atlas de Mammalogie, composé de 80 planches représentant la plupart des animaux décrits dans l'ouvrage ci-dessus ; figures noires. 12 fr.

Figures coloriées. 24 fr.

Digitized by Google

— **MARINE**, *Gréement, Manœuvres du Navire et de l'Artillerie*, par M. VERDIER, capitaine de corvette; 2 vol. 5 fr.

— **MATHÉMATIQUES** (Applications usuelles et amusantes), par M. RICHARD; 1 gros vol. 3 fr.

— **MÉCANICIEN-FONTAINIER, POMPIER ET PLOMBIER**, par MM. JANVIER et BISTON; 1 vol. orné de planches. 3 fr.

— **MÉCANIQUE**, ou Exposition élémentaire des Lois de l'Equilibre et du Mouvement des Corps solides, par M. TERQUEM, officier de l'Université, professeur aux Ecoles royales d'Artillerie; 1 gros vol. orné de planches. 3 fr. 50 c.

— **MÉCANIQUE APPLIQUÉE A L'INDUSTRIE**, première partie, STATIQUE et HYDROSTATIQUE, par M. VERGNAUD; 1 vol. 3 fr. 50 c.
Deuxième partie, HYDRAULIQUE, par M. JANVIER; 1 vol. 3 fr.

— **MÉDECINE ET CHIRURGIE DOMESTIQUES**, par M. le docteur MORIN; 1 vol. 3 fr. 50 c.

— **MÉNAGÈRE PARFAITE.** (*Voyez* Maîtresse de maison.)

— **MENUISIER**, ÉBÉNISTE et LAYETIER, par M. NOSBAN; 2 vol. avec pl. 6 fr.

— **MÉTAUX** (Travail des), *Fer et Acier manufacturés*, par M. VERGNAUD; 2 vol. 6 fr.

— **MÉTÉOROLOGIE**, par M. PELLENS; 1 vol. 3 fr. 50 c.

— **MICROSCOPE** (Observateur au), précédé d'une Exposition détaillée des principes de la construction de cet instrument. (*Sous presse.*)

— **MILITAIRE** (Art), par M. VERGNAUD; 1 vol. orné de fig. 3 fr.

— **MINÉRALOGIE**, ou Tableau des Substances minérales, par M. HUOT; 2 vol. ornés de figures. 6 fr.
ATLAS DE MINÉRALOGIE, composé de 50 planches représentant la plupart des Minéraux décrits dans l'ouvrage ci-dessus : figures noires. 6 fr.
Figures coloriées. 12 fr.

— **MINIATURE**, GOUACHE, LAVIS A LA SEPPIA et AQUARELLE, par MM. CONSTANT VIGUIER et LANGLOIS DE LONGUEVILLE. 1 gros vol. orné de planches. 3 fr.

— **MOLLUSQUES** (Histoire naturelle des) et de leurs Coquilles, par M. SANDER-RANG, officier de marine; 1 gros vol. orné de pl. 3 fr. 50 c.
ATLAS POUR LES MOLLUSQUES, représentant les Mollusques nus et les Coquilles, 51 planches; fig. noires, 7 fr.; fig. coloriées 14 fr.

— **MORALISTE**, *ou* Pensées et Maximes instructives pour tous les âges de la vie, par M. TREMBLAY; 2 vol. 5 fr.

— **MOULEUR**, ou l'Art de mouler en plâtre, carton, carton-pierre, carton-cuir, cire, plomb, argile, bois, écaille, corne, etc., etc., par M. LEBRUN; 1 vol. orné de fig. 3 fr. 50 c.

— **MOULEUR EN MÉDAILLES**, etc., par M. ROBERT; 1 vol. 1 fr. 50 c.

— **MUNICIPAUX** (Officiers), ou Nouveau Guide des Maires, Adjoints et Conseillers municipaux, par M. BOYARD, président à la Cour royale d'Orléans; 1 gros vol. 3 fr.

— **MUSIQUE**, ou Grammaire contenant les principes de cet Art, par M. LEDHUY; 1 vol. avec 48 pages de musique. 1 fr. 50 c.

Digitized by Google

— **MUSIQUE VOCALE ET INSTRUMENTALE**, ou Encyclopédie musicale, par M. CHORON, ancien directeur de l'Opéra, fondateur du Conservatoire de Musique classique et religieuse, et M. DE LAFAGE, professeur de chant et de composition.

DIVISION DE L'OUVRAGE.

Ire PARTIE. — EXÉCUTION.

			fr.	c.
LIVRE 1.	Connaissances élémentaires. Sect. 1. Sons, Notations. — 2. Instruments, exécution.	1 volume avec Atlas.	8	»

IIe PARTIE. — COMPOSITION.

			fr.	c.
— 2.	De la Composition en général, et en particulier de la Mélodie.	3 volumes avec Atlas.	20	»
— 3.	De l'Harmonie.			
— 4.	Du Contre-point.			
— 5.	Imitation.			
— 6.	Instrumentation.			
— 7.	Union de la Musique avec la Parole.			
— 8.	Genres. Sect. 1. Vocale. { Église. Chambre ou Concert. Théâtre. } — 2. Instrumentale { particulière. générale. }			

IIIe PARTIE. — COMPLÉMENT OU ACCESSOIRE.

			fr.	c.
— 9.	Théorie physico-mathématique.	2 volumes avec Atlas.	10	50
— 10.	Institutions.			
— 11.	Histoire de la Musique.			
— 12.	Bibliographie. Résumé général.			

SOLFÈGES, MÉTHODES.

Solfège d'Italie.	12	»	Méthode de Cor.	1	50
— de Rodolphe.	4	»	— de Basson.	»	75
Méthode de Violon.	3	»	— de Serpent.	1	50
— d'Alto.	2	»	— de Trompette et Trombone.	»	75
— de Violoncelle.	4	50	— d'Orgue.	3	50
— de Contre-basse.	1	25	— de Piano.	4	50
— de Flûte.	5	»	— de Harpe.	3	50
— de Hautbois. — de Cor anglais.	1	75	— de Guitare.	3	»
— de Clarinette.	7	»	— de Flageolet.	2	»

— **MYTHOLOGIES**, grecque, romaine, égyptienne, syrienne, africaine, etc., par M. DUBOIS. *Ouvrage autorisé par l'Université.* 2 fr. 50 c.

— **BAIGNEURS**, Baigneurs, Fabricants d'eaux minérales et des Pédicures, par M. JULIA DE FONTENELLE; 1 vol. 3 fr.

— **NATURALISTE PRÉPARATEUR**, ou l'Art d'empailler les Animaux, de conserver les Végétaux et les Minéraux, de préparer les pièces d'Anatomie et d'embaumer, par M. BOITARD; 1 vol. [illegible]

Digitized by Google

— **NAVIGATION**, contenant la manière de se servir de l'octant et du sextant, de rectifier ces instruments et de s'assurer de leur bonté; l'exposé des méthodes les plus usuelles d'astronomie nautique, pour déterminer l'instant de la pleine mer, etc., etc., et les tables nécessaires pour effectuer ces différens calculs, par M. GIQUEL, professeur d'hydrographie; 1 vol. orné de figures. 2 fr.

— **NEGOCIANT ET MANUFACTURIER**, par M. PEUCHET; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **OCTROIS** et autres Impositions indirectes, par M. BIRET; 1 vol. 3 fr. 50 c.

— **ONANISME** (dangers de l'), par M. DOUSSIN-DUBREUIL; 1 vol. 1 fr. 25 c

— **OPTIQUE**, par BREWSTER et VERGNAUD; 2 vols. 6 fr.

— **ORGANISTE**, ou Nouvelle Méthode pour exécuter sur l'orgue tous les offices de l'année, etc., par M. MINÉ, organiste à Saint-Roch; 1 vol. oblong. 3 fr. 50 c.

— **ORGUES** (facteur d'), par M. MINÉ. (*Sous presse.*)

— **SUPPLÉMENTAIRE DU FACTEUR D'ORGUES.** (*Sous presse.*)

— **ORNITHOLOGIE**, ou Description des genres et des principales espèces d'oiseaux, par M. LESSON, correspondant de l'Institut; 2 gros vol. 7 fr.

Atlas d'Ornithologie, composé de 129 planches représentant les oiseaux décrits dans l'ouvrage ci-dessus; figures noires. 20 fr.

Figures coloriées. 40 fr.

— **ORNITHOLOGIE DOMESTIQUE**, ou Guide de l'Amateur des oiseaux de volière, par M. LESSON, correspondant de l'Institut; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **ORTHOGRAPHISTE**, ou Cours théorique et pratique d'Orthographe par M. TREMERY; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **PAPETIER ET RÉGLEUR** (marchand), par MM. JULIA DE FONTENELLE et POISSON; 1 gros vol. avec planches. 3 fr.

— **PAPIERS** (fabricant de), Carton et Art du Formaire, par M. LENORMAND; 2 vol. et Atlas. 10 fr. 50 c.

— **PARFUMEUR**, par madame CELNART; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **PARIS** (Voyageur dans), ou Guide dans cette capitale, par M. LEBRUN; 1 gros vol. orné de fig. 3 fr. 50 c.

— **PARIS** (Voyageur aux environs de), par M. DEPATY; 1 vol. avec figures. 3 fr.

— **PATISSIER ET PATISSIÈRE**, ou Traité complet et simplifié de Pâtisserie de ménage, de boutique et d'hôtel, par M. LEBLANC; 1 vol 2 fr. 50 c.

— **PÊCHEUR**, ou Traité général de toutes sortes de pêches, par M. PESSON-MAISONNEUVE; 1 vol. orné de planches. 3 fr.

— **PÊCHEUR-PRATICIEN**, ou les Secrets et Mystères de la Pêche dévoilés, par M. LAMBERT, amateur; suivi de l'Art de faire les filets. 1 joli vol. orné de fig. 1 fr. 75 c.

— **PEINTRE D'HISTOIRE ET SCULPTEUR**, ouvrage dans lequel on traite de la philosophie de l'Art et des moyens pratiques, par M. ARSENNE, peintre; 2 vol. 6 fr.

— **PEINTRE EN BATIMENTS**, Fabricant de Couleurs, Vitrier, Doreur et Vernisseur, par M. VERGNAUD; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **PERSPECTIVE**, Dessinateur et Peintre, par M. VERGNAUD, chef d'escadron d'artillerie: 1 vol. orné d'un grand nombre de pl. 3 fr.

— **PHARMACIE POPULAIRE**, simplifiée et mise à la portée de toutes les classes de la société, par M. JULIA DE FONTENELLE; 2 vol. 6 fr.

— **PHILOSOPHIE EXPÉRIMENTALE**, à l'usage des collèges et des gens du monde, par M. AMICE régent dans l'Académie de Paris, 1 gr. vol. 3 fr. 50 c.

— **PHYSIOLOGIE VÉGÉTALE**, Physique, Chimie et Minéralogie appliquées à la culture, par M. BOITARD; 1 vol. orné de planches. 3 fr.

— **PHYSIONOMISTE ET PHRÉNOLOGISTE**, ou les Caractères dévoilés par les signes extérieurs, d'après Lavater, par MM. H. CHAUSSIER fils et le docteur MORIN; 1 vol. 3 fr.

Digitized by Google

PHYSIONOMISTE DES DAMES, d'après Lavater, par un amateur 1 vol. Figures noires. 1 fr. 50 c. | Figures coloriées. 3 fr

— **PHYSIQUE**, ou Éléments abrégés de cette Science mise à la portée des gens du monde et des étudiants, par M. BAILLY; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **PHYSIQUE AMUSANTE**, ou Nouvelles Récréations physiques, par M. JULIA DE FONTENELLE; 1 vol. orné de planches. 3 fr. 50 c.

— **PLAIN-CHANT ECCLÉSIASTIQUE**, romain et français, par M. MINE, organiste à Saint-Roch; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **POÊLIER-FUMISTE**, indiquant le moyen d'empêcher les cheminées de fumer, de chauffer économiquement et d'aérer les habitations, les ateliers, etc., par MM. ARDENNI et JULIA DE FONTENELLE; 1 vol. 3 fr.

— **POIDS ET MESURES** (Fabrication des), contenant en général tout ce qui concerne les Arts du Balancier et du Potier d'étain, et seulement ce qui est relatif à la Fabrication des Poids et Mesures dans les Arts du Fondeur, du Ferblantier, du Boisselier, par M. RAVON, vérificateur au bureau central des Poids et Mesures. 1 vol. orné de fig. 3 fr.

— **POIDS ET MESURES**, Monnaies, Calcul décimal et Vérification, par M. TARBÉ, conseiller à la Cour de Cassation; *approuvé par le Ministre du Commerce, l'Université, la Société d'Encouragement, etc.* 1 vol. 3 fr

— PETIT MANUEL, à l'usage des Ouvriers et des Écoles, *avec tables de conversions*, par M. TARBÉ. 25 c.

— PETIT MANUEL classique pour l'enseignement élémentaire, *sans tables de conversions*, par M. TARBÉ. (*Autorisé par l'Université*). 25 c.

— PETIT MANUEL à l'usage des Agents Forestiers, des Propriétaires et Marchands de bois, par M. TARBÉ. 75 c.

— POIDS ET MESURES à l'usage des Médecins, etc., par M. TARBÉ. 25 c.

— TABLEAU SYNOPTIQUE DES POIDS ET MESURES, par M. TARBÉ. 75 c.

— TABLEAU FIGURATIF des poids et mesures, par M. TARBÉ. 75 c.

— **POIDS ET MESURES**, *Manuel Compte-Faits*, ou Barème général des Poids et Mesures, par M. ACHILLE NOUHEN. *Ouvrage divisé en cinq parties qui se vendent toutes séparément.*

1re partie : Mesures de LONGUEUR. 60 c	4e partie ; POIDS. 60 c.
2e partie, — de SURFACE. 60 c.	5e partie, Mesure de CAPACITÉ. 60 c.
3e partie, — de SOLIDITÉ. 60 c.	

— **POLICE DE LA FRANCE**, par M. TRUY, commissaire de police de Paris; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **PONTS-ET-CHAUSSÉES** : première partie, ROUTES et CHEMINS, par M. DE GAYFFIER, ingénieur des Ponts-et-Chaussées; 1 vol. avec fig. 3 fr. 50 c.

La seconde partie, contenant les PONTS, AQUEDUCS, etc. 3 fr. 50 c.

— **PORCELAINIER**, Faïencier et Potier de terre, suivi de l'Art de fabriquer les Poêles, les Pipes, les Carreaux, les Briques et les Tuiles, par M. BOYER, ancien fabricant; 2 vol. 6 fr.

— **PRATICIEN**, ou Traité de la Science du Droit mise à la portée de tout le monde, par MM. D..... et RONDONNEAU; 1 gros vol. 3 fr. 50 c.

— **PROPRIÉTAIRE ET LOCATAIRE**, ou Sous-Locataire, tant de biens de ville que de biens ruraux, par M. SERGENT; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **RELIEUR** dans toutes ses parties, contenant les Arts d'assembler, de satiner, de brocher et de dorer, par M. SEB. LENORMAND et M. R.; 1 gros vol. orné de planches. 3 fr.

— **ROSES** (l'Amateur de), leur Monographie, leur Histoire et leur Culture par M. BOITARD; 1 vol. fig. noires, 3 fr. 50 c.; fig. coloriées. 7 fr.

— **SAPEURS-POMPIERS**, ou l'Art de prévenir et d'arrêter les Incendies, par MM. JOLY, LAUNAY et PAULIN, commandant les Sapeurs-Pompiers de Paris; 1 vol. orné de fig. 1 fr. 50 c.

— **SAVONNIER**, ou l'Art de faire toutes sortes de Savons, par M. THILLAYE, professeur de Chimie industrielle; 1 vol. orné de fig. 3 fr.

— **SERRURIER**, ou Traité complet et simplifié de cet Art, par MM. B. et serruriers; 1 vol. orné de planches 3 fr.

Digitized by Google

— **SOIERIE**, contenant l'Art d'élever les Vers à soie et de cultiver le Mûrier, l'Histoire, la Géographie et la Fabrication des Soieries à Lyon ainsi que dans les autres localités nationales et étrangères, par M. DEVILLIERS; 2 vol. et Atlas. 10 fr. 50 c.

— **SOMMELIER**, ou la Manière de soigner les Vins, par M. JULIEN; 1 vol. 3 fr.

— **SORCIERS**, ou la Magie blanche dévoilée par les découvertes de la Chimie, de la Physique et de la Mécanique, par MM. COMTE et JULIA DE FONTENELLE; 1 gros vol. orné de planches. 3 fr.

— **SUCRE ET RAFFINEUR** (fabricant de), par MM. BLACHETTE, ZOEGA et JULIA DE FONTENELLE; 1 vol. orné de figures. 3 fr. 50 c.

— **STÉNOGRAPHIE**, par M. H. PREVOST 1 vol. 1 fr. 75 c.

— **TABAC** (cultivateur et fabricant), par un ancien fabricant. (*Sous presse.*)

— **TAILLE-DOUCE** (Imprimeur en), par MM. BERTHIAUD et BOITARD. 1 vol. 3 fr.

— **TAILLEUR D'HABITS**, contenant la manière de tracer, couper et confectionner les Vêtements, par M. VANDAEL, tailleur; 1 v. orné de pl. 2 fr. 50 c.

— **TANNEUR**, Corroyeur, Hongroyeur et Boyaudier, par M. JULIA DE FONTENELLE; 1 vol. orné de planches. 3 fr. 50 c.

— **TAPISSIER**, Décorateur et Marchand de Meubles, par M. GARNIER AUDIGER, ancien vérificateur du Garde-Meuble de la Couronne; 1 vol. orné de fig. 2 fr. 50 c.

— **TEINTURIER**, contenant l'art de Teindre en Laine, Soie, Coton, Fil, etc., par MM. VERGNAUD et THILLAYE; 1 gros vol. 3 fr.

— **TEMPS** (de la Division du) chez les principaux Peuples anciens et modernes, par M. MARCUS. (*Sous presse.*)

— **TENEUR DE LIVRES**, renfermant un Cours de tenue de Livres à partie simple et à partie double, par M. TREMERY. *Autorisé par l'Université.* 1 v. 3 fr.

— **TISSERAND.** (*Sous presse.*) Voyez **FILATEUR.**

— **TOISEUR EN BATIMENTS**; première partie : Terrasse et Maçonnerie, par M. LEBOSSU, architecte-expert; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— Deuxième partie : Menuiserie, Peinture, Tenture, Vitrerie, Dorure, Charpente, Serrurerie, Couverture, Plomberie, Marbrerie, Carrelage, Pavage, Poêlerie, Fumisterie, etc., par M. LEBOSSU; 1 vol. 2 fr. 50 c.

— **TONNELIER ET BOISSELIER**, suivi de l'Art de faire les Cribles, Tamis, Soufflets, Formes et Sabots, par M. DESORMEAUX; 1 vol. 3 fr.

— **TOURNEUR**, ou Traité complet et simplifié de cet Art, d'après les renseignements de plusieurs Tourneurs de la capitale; 2 vol. avec pl. 6 fr.

Supplément à cet ouvrage, un joli volume avec atlas (*sous-presse*).

— **TREILLAGEUR ET MENUISIER DES JARDINS**, par M. DESORMEAUX; 1 vol. 3 fr.

— **TYPOGRAPHIE, FONDERIE.** (*Sous presse.*)

— **TYPOGRAPHIE, IMPRIMERIE**, par M. FREY, ancien prote; 2 v. 5 fr.

— **VERRIER ET FABRICANT DE GLACES**, Cristaux, Pierres précieuses factices, Verres coloriés, Yeux artificiels, par M. JULIA DE FONTENELLE; 1 gros vol. orné de planches. 3 fr.

— **VÉTÉRINAIRE**, contenant la connaissance des chevaux, la Manière de les élever, les dresser et les conduire, la Description de leurs maladies, les meilleurs modes de traitement, etc., par M. LEBEAUD et un ancien professeur d'Alfort; 1 vol. 3 fr.

— **VIGNERON FRANÇAIS**, ou l'Art de cultiver la Vigne, de faire les Vins, les Eaux-de-vie et Vinaigres, par M. THIEBAUT DE BERNEAUD; 1 vol. avec Atlas. 3 fr. 50 c.

— **VINAIGRIER ET MOUTARDIER**, par M. JULIA DE FONTENELLE, 1 vol. 3 fr.

— **VINS** (marchand de), Débitants de Boissons et Jaugeage, par M. LAUDIER. 1 vol. 3 fr.

— **ZOOPHILE**, ou l'Art d'élever et de soigner les animaux domestiques (Voyez Bouvier); 1 vol. 2 fr. 50 c.

Digitized by Google

BELLE ÉDITION, FORMAT IN-OCTAVO.

SUITES A BUFFON

FORMANT

AVEC LES ŒUVRES DE CET AUTEUR

UN COURS COMPLET

D'HISTOIRE NATURELLE

embrassant

LES TROIS RÈGNES DE LA NATURE.

Les possesseurs des Œuvres de BUFFON pourront, avec ces SUITES, compléter toutes les parties qui leur manquent, chaque ouvrage se vendant séparément, et formant, tous réunis, avec les travaux de cet homme illustre, un ouvrage général sur l'histoire naturelle.

Cette publication scientifique du plus haut intérêt, préparée en silence depuis plusieurs années, et confiée à ce que l'Institut et le haut enseignement possèdent de plus célèbres naturalistes et de plus habiles écrivains, est appelée à faire époque dans les annales du monde savant.

Les noms des auteurs indiqués ci-après sont pour le public une garantie certaine de la conscience et du talent apportés à la rédaction des différents traités.

ZOOLOGIE GÉNÉRALE (Supplément à Buffon) ou mémoires et notices sur la zoologie, l'anthropologie et l'histoire de la science, par M. ISIDORE GEOFFROY SAINT-HILAIRE: 1 vol. avec atlas. Prix : fig. noires 8 fr. 50 c.
Figures coloriées. 12 fr.

CÉTACÉS (BALEINES, DAUPHINS, etc., ou Recueil et examen des faits dont se compose l'histoire de ces animaux, par M. F. CUVIER, membre de l'Institut, professeur au Muséum d'Histoire naturelle, etc.; 1 vol in-8 avec 22 pl. (*Ouvrage terminé*). Prix: fig. noires. 12 fr. 50 c.
Fig. coloriées. 18 fr. 50 c.

REPTILES (SERPENTS, LÉZARDS, GRENOUILLES, TORTUES, etc.), par M. DUMÉRIL, membre de l'Institut, professeur à la Faculté de Médecine et au Muséum d'Histoire naturelle, et M. BIBRON, professeur d'histoire naturelle. 9 vol. et 9 livraisons de planches. Prix : fig. noires 57 fr.; fig. coloriées : 75 fr.
Les tomes 1 à 5 et 8 sont en vente, les tomes 6, 7 et 9 paraîtront incessamment.

POISSONS, par M.

ENTOMOLOGIE (Introduction à l'), comprenant les principes généraux de l'Anatomie et de la Physiologie des Insectes, des détails sur leurs mœurs, et un résumé des principaux systèmes de classification, etc., par M. LACORDAIRE, doyen de la faculté des sciences à Liège (*Ouvrage*

Digitized by Google

terminé, adopté et recommandé par l'Université pour être placé dans les bibliothèques des Facultés et des Colléges, et donné en prix aux élèves); 2 vol. in-8 et 24 pl. fig. noires. 19 fr
Figures coloriées. 22 fr.

INSECTES COLÉOPTÈRES (Cantharides, Charançons, Hannetons, Scarabées, etc.), par MM. LACORDAIRE, doyen à l'Université de Liège

— **ORTHOPTÈRES** (Grillons, Criquets, Sauterelles), par M. SERVILLE, ex-président de la Société entomologique de France ; 1 vol. et 14 pl. Prix : figures noires, 9 fr. 50 c., et figures coloriées, 12 fr. 50 c. (*Ouvrage terminé.*)

— **HÉMIPTÈRES** (Cigales, Punaises, Cochenilles, etc.), par M. SERVILLE.

— **LÉPIDOPTÈRES** (Papillons), par M. le docteur BOISDUVAL: tome 1er avec 2 livraisons de planches. Prix : fig. noires. 12 fr. 50 c.
Figures coloriées. 18 fr. 50 c.

— **NÉVROPTÈRES** (Demoiselles, Ephémères, etc.), par M. le docteur RAMBUR.

— **HYMÉNOPTÈRES** (Abeilles, Guêpes, Fourmis, etc.) par M. le comte LEPELETIER DE SAINT-FARGEAU; tome 1 et 2 avec 2 livraisons de planches. Prix ; fig. noires, 19 fr.; fig coloriées. 25 fr.

— **DIPTÈRES** (Mouches, Cousins, etc.), par M. MACQUART, directeur du Muséum d'Histoire naturelle de Lille; 2 vol. in-8 et 24 planches. (*Ouvrage terminé*). Prix : fig. noires, 19 fr.; fig. coloriées. 25 fr.

— **APTÈRES** (Araignées, Scorpions, etc.), par M. le baron WALCKENAER, membre de l'Institut ; tome 1 et 2 avec 3 cahiers de planches. Prix : fig. noires, 22 fr.; fig. color. 31 fr.

CRUSTACÉS (Ecrevisses, Homards, Crabes, etc.), comprenant l'Anatomie, la Physiogie et la Classification de ces Animaux, par M. MILNE-EDWARDS, membre de l'Institut, professeur d'histoire naturelle, etc. ; 3 vol. avec 4 livraisons planches. Prix : figures noires, 31 fr. 50 c.
Fig. coloriées. 43 fr. 50. c.

MOLLUSQUES (Moules, Huîtres, Escargots, Limaces, Coquilles, etc.), par M. DE BLAINVILLE, membre de l'Institut, professeur au Muséum d'Histoire naturelle, etc.

ANNÉLIDES (Sangsues, etc.), par M.

VERS INTESTINAUX (Ver Solitaire, etc.), par M.

ZOOPHYTES ACALEPHES (Physale, Béroé, Angèle, etc.) par M. LESSON, correspondant de l'Institut pharmacien en chef de la Marine, à Rochefort.

— **ÉCHINODERMES** (Oursins, Palmettes, etc.), par M.

— **POLYPIERS** (Coraux, Gorgones, Eponges, etc.), par M. MILNE-EDWARDS, membre de l'Institut, professeur d'histoire naturelle, etc.

— **INFUSOIRES** (Animalcules microscopiques), par M. DUJARDIN, doyen de la Faculté des sciences, à Rennes ; 1 vol. avec 2 livraisons de planches. Prix : fig. noires, 12 fr. 50 c. ; et fig. coloriées, 18 fr 50 c. (*Terminé.*)

BOTANIQUE (Introduction à l'étude de la), ou Traité élémentaire de cette science, contenant l'Organographie, la Physiologie, etc., etc., par M. ALPH DE CANDOLLE, professeur d'histoire naturelle à Genève (*Ouvrage terminé, autorisé par l'Université pour les collèges royaux et communaux*); 2 vol. et 8 pl. Prix: 16 fr

VÉGÉTAUX PHANÉROGAMES (à Organes sexuels apparents, Arbres, Arbrisseaux, Plantes d'agrément, etc.), par M. SPACH, aide-naturaliste au Muséum d'Histoire naturelle ; tomes 1 à 11, et 14 livraisons de planches. Prix : fig. noires, 113 fr. 50 c.: fig. coloriées. 155 fr. 50 c.

— **CRYPTOGAMES**, à Organes sexuels peu apparents ou cachés, Mousses, Fougères, Lichens, Champignons, Truffes, etc., par M. BRÉBISSON, de Falaise.

GÉOLOGIE (Histoire, Formation et Disposition des Matériaux qui composent l'écorce du Globe terrestre), par M. HUOT, membre de plusieurs Sociétés savantes; 2 vol. ensemble de plus de 1500 pag (*Ouvrage term.*). Prix avec un Atlas de 24 pl. 19 fr.

MINÉRALOGIE (Pierres, Sels, Métaux, etc.), par M. ALEX. BRONGNIART, membre de l'Institut, professeur au Muséum d'Histoire naturelle, etc., et M. DELAFOSSE, maître des conférences à l'École Normale, aide-naturaliste, etc., au Muséum d'Histoire naturelle.

Digitized by Google

CONDITIONS DE LA SOUSCRIPTION.

Les **SUITES** à **BUFFON** formeront soixante-cinq volumes in-8 environ, imprimés avec le plus grand soin et sur beau papier ; ce nombre paraît suffisant pour donner à cet ensemble toute l'étendue convenable. Ainsi qu'il a été dit précédemment, chaque auteur s'occupant depuis long-temps de la partie qui lui est confiée, l'éditeur sera à même de publier en peu de temps la totalité des traités dont se composera cette utile collection.

En mars 1842. 37 volumes sont en vente, avec 14 livraisons de planches.

Les Personnes qui voudront souscrire pour toute la Collection auront la liberté de prendre par portion jusqu'à ce qu'elles soient au courant de tout ce qui est paru.

POUR LES SOUSCRIPTEURS A TOUTE LA COLLECTION :

Prix du texte, chaque vol. (1) d'environ 500 à 700 pages.	5 fr. 50 c.
Prix de chaque livraison d'environ 10 pl. noires.	3 fr.
— coloriées.	6 fr.

Nota. — Les Personnes qui souscriront pour des parties séparées, paieront chaque volume 6 fr. 50 c. Le prix des volumes papier vélin sera double du papier ordinaire.

---

(1) L'Editeur ayant à payer pour cette collection des honoraires aux auteurs, le prix des volumes ne peut être comparé à celui des réimpressions d'ouvrages appartenant au domaine public et exempts de droits d'auteurs, tels que Buffon, Voltaire, etc.

Digitized by Google

ANCIENNE COLLECTION

DES

SUITES DE BUFFON,

FORMAT IN-18,

Formant avec les Œuvres de cet Auteur

UN COURS COMPLET D'HISTOIRE NATURELLE,

CONTENANT LES TROIS RÈGNES DE LA NATURE;

Par Messieurs

BOSC, BRONGNIART, BLOCH, CASTEL, GUÉRIN, DE LAMARCK, LATREILLE, DE MIRBEL, PATRIN, SONNINI et DE TIGNY;

La plupart membres de l'Institut et professeurs au Jardin-du-Roi.

Cette Collection, primitivement publiée par les soins de M. Déterville, et qui est devenue la propriété de M. Roret, ne peut être donnée par d'autres éditeurs, n'étant pas, comme les Œuvres de Buffon, dans le domaine public.

Les personnes qui auraient les suites de Lacépède, contenant seulement les Poissons et les Reptiles, auront la liberté de ne pas les prendre dans cette collection.

Cette Collection forme 54 volumes, ornés d'environ 600 planches, dessinées d'après nature par Desève, et précieusement terminées au burin. Elle se compose des ouvrages suivants:

HISTOIRE NATURELLE DES INSECTES, composée d'après Réaumur Geoffroy, Degeer, Roesel, Linné, Fabricius, et les meilleurs ouvrages qui ont paru sur cette partie, redigée suivant les méthodes d'Olivier de Latreille, avec des notes, plusieurs observations nouvelles et des figures dessinées d'après nature; par F. M.-G. DE TIGNY et BRONGNIART, pour les généralités. Edition ornée de beaucoup de figures, augmentée et mise au niveau des connaissances actuelles, par M. GUÉRIN. 10 vol. ornés de planches, figures noires. 33 fr. 40 c.

Le même ouvrage figures coloriées. 39 fr.

— **NATURELLE DES VÉGÉTAUX**, classés par familles, avec la citation de la classe et de l'ordre de Linné, et l'indication de l'usage qu'on peut faire des plantes dans les arts, le commerce, l'agriculture, le jardinage, la médecine, etc. des figures dessinées d'après nature, et un GENERA complet, selon le système de Linné, avec des renvois aux familles naturelles de Jussieu: par J. B. LAMARCK, membre de l'Institut, professeur au Muséum d'Histoire naturelle, et par C.-F.-B. MIRBEL, membre de l'Académie des Sciences, professeur de botanique. Edition ornée de 120 planches représentant plus de 1600 sujets. 15 vol., ornés de planches, figures noires. 50 fr. 90 c.

Le même ouvrage, figures coloriées. 66 fr. 50 c.

Digitized by Google

HISTOIRE NATURELLE DES COQUILLES, contenant leur description, leurs mœurs et leurs usages ; par M. BOSC, membre de l'Institut. 5 vol., ornés de planches, figures noires. 10 fr. 65 c.

Le même ouvrage, figures coloriées. 16 fr. 50 c.

— **NATURELLE DES VERS**, contenant leur description, leurs mœurs et leurs usages ; par M. BOSC. 3 vol. ornés de planches, figures noires. 6 fr. 60 c.

Le même ouvrage, figures coloriées. 10 fr. 50 c.

— **NATURELLE DES CRUSTACÉS**, contenant leur description, leurs mœurs et leurs usages ; par M. BOSC. 2 vol. ornés de planches, figures noires. 4 fr. 75 c.

Le meme ouvrage, figures coloriées. 8 fr.

— **NATURELLE DES MINÉRAUX**, par M. E.-M. PATRIN, membre de l'Institut. Ouvrage orné de 40 planches, représentant un grand nombre sujets dessinés d'après nature. 5 volumes ornés de planches, figures noires. 9 fr. 30 c.

Le même ouvrage, figures coloriées, 16 fr. 50 c.

— **NATURELLE DES POISSONS**, avec des figures dessinées d'après nature, par BLOCH ; ouvrage classé par ordres, genres et espèces, d'après le système de Linné avec les caractères génériques ; par René-Richard CASTEL. Edition ornée de 160 planches représentant 600 espèces de poissons (10 volumes). 26 fr. 20 c.

Avec figures coloriées. 47 fr.

— **NATURELLE DES REPTILES**, avec des figures dessinées d'après nature, par SONNINI homme de lettres et naturaliste, et LATREILLE, membre de l'Institut. Edition ornée de 54 planches, représentant environ 150 espèces différentes de serpents, vipères, couleuvres, lézards, grenouilles, tortues, etc. 4 vol. de planches, figures noires. 9 fr. 85 c.

Le même ouvrage, figures coloriées. 17 fr.

Cette collection de 54 volumes a été annoncée en 108 demi-volumes ; on les [illegible] brochés de cette manière aux personnes qui en feront la demande.

Tous les ouvrages ci-dessus sont en vente.

Digitized by Google

OUVRAGES D'HISTOIRE NATURELLE.

ANNALES (NOUVELLES) DU MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE, recueil de mémoires de MM. les professeurs administrateurs de cet établissement et autres naturalistes célèbres, sur les branches des sciences naturelles et chimiques qui y sont enseignées. Années 1832 à 1835, 4 vol. in-4; prix, 30 fr. chaque volume.

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE NATURELLE de Paris; 5 vol. in-4 avec planches; prix, 20 fr. chaque volume.

ARCHIVES DU MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE, publiées par les professeurs administrateurs de cet établissement.

Cet ouvrage fait suite aux *Annales*, aux *Mémoires* et aux *Nouvelles Annales du Muséum*.

Il paraît par volumes in-4 sur papier grand-raisin, d'environ 60 feuilles d'impression, et orné de 30 à 40 planches gravées par les meilleurs artistes, et dont 15 à 20 sont coloriées avec le plus grand soin.

Il en paraît un volume par an, divisé en quatre livraisons.

Prix de chaque volume { Papier ordinaire. 40 fr. / Papier vélin. 80 fr.

Le tome Ier *et deux livraisons du tome* II *sont en vente.*

AVENIR PHYSIQUE DE LA TERRE (DISCOURS SUR L'), par MARCEL DE SERRES, professeur de minéralogie et de géologie à la Faculté des Sciences de Montpellier, in-8 : prix, 2 fr. 50 c.

CARTE GÉOGNOSTIQUE du nord du bassin tertiaire parisien, par M. MELLEVILLE, Feuille in-plano. 4 fr.

COLLECTION ICONOGRAPHIQUE ET HISTORIQUE DES CHENILLES, ou Description et figures des chenilles d'Europe, avec l'histoire de leurs métamorphoses, et des applications à l'agriculture; par MM. BOISDUVAL, RAMBUR et GRASLIN.

Cette collection se composera d'environ 70 livraisons format grand-in-8, et chaque livraison comprendra *trois planches coloriées* et le texte correspondant.

Le prix de chaque livraison est de 3 fr. sur papier vélin, et franche de port 3 fr. 25 c. — *42 livraisons ont déjà paru.*

Les dessins des espèces qui habitent les environs de Paris, comme aussi ceux des chenilles que l'on a envoyées vivantes à l'auteur, ont été exécutés avec autant de précision que de talent. L'on continuera à dessiner toutes celles que l'on pourra se procurer en nature. Quant aux espèces propres à l'Allemagne, la Russie, la Hongrie, etc., elles seront peintes par les artistes les plus distingués de ces pays.

Le texte est imprimé sans pagination; chaque espèce aura une page séparée, que l'on pourra classer comme on voudra. Au commencement de chaque page se trouvera le même numéro qu'à la figure qui s'y rapportera, et en titre le nom de la tribu, comme en tête de la planche.

Cet ouvrage, avec l'Icones des Lépidoptères de M. Boisduval, de beaucoup supérieurs à tout ce qui a paru jusqu'à présent, formeront un supplément et une suite indispensable aux ouvrages de Hubner, de Godart, etc. Tout ce que nous pouvons dire en faveur de ces deux ouvrages remarquables peut se réduire a cette expression employée par M. Dejean dans le cinquième volume de son Species : *M. Boisduval est de tous nos entomologistes celui qui connaît le mieux les lépidoptères.*

COUPE THÉORIQUE DES DIVERS TERRAINS, ROCHES ET MINÉ-

Digitized by Google

EAUX QUI ENTRENT DANS LA COMPOSITION DU SOL DU BASSIN DE PARIS; par MM. CUVIER et ALEXANDRE BRONGNIART. Une feuille in-fol. 2 fr. 50 c.

COURS D'ENTOMOLOGIE, ou de l'Histoire naturelle des crustacés, des arachnides, des myriapodes et des insectes, à l'usage des élèves de l'École du Muséum d'Histoire naturelle; par M. LATREILLE, professeur, membre de l'Institut, etc. Première année, contenant le discours d'ouverture du cours. — Tableau de l'histoire de l'entomologie.— Généralités de la classe des crustacés et de celle des arachnides, des myriapodes et des insectes. — Exposition méthodique des ordres, des familles, et des genres des trois premières classes. 1 gros vol. in-8, et d'un atlas composé de 24 planches. 15 fr.

La seconde et dernière année, complétant cet ouvrage, paraîtra bientôt.

DESCRIPTION GÉOLOGIQUE DE LA PARTIE MÉRIDIONALE DE LA CHAINE DES VOSGES; par M. ROZET, capitaine au corps royal d'état-major. In-8 orné de planches et d'une jolie carte. 10 fr.

DU DILUVIUM; Recherches sur les dépôts auxquels on doit donner ce nom et sur les causes qui les a produits, par M. MELLEVILLE; in-8. 2 fr. 50 c.

DIPTÈRES DU NORD DE LA FRANCE; par M. J. MACQUART. 5 vol. in-8. 30 fr.

DIPTÈRES EXOTIQUES NOUVEAUX OU PEU CONNUS; par M. J. MACQUART, membre de plusieurs sociétés savantes, tome I en 2 volumes in-8; prix du volume, fig. noires. 7 fr.

Le même ouvrage, fig. coloriées. 12 fr.

ENTOMOLOGIE DE MADAGASCAR, BOURBON ET MAURICE.— *Lépidoptères*, par le docteur BOISDUVAL; avec des notes sur les métamorphoses, par M. SGANZIN.

Huit livraisons, renfermant chacune 2 pl. coloriées, avec le texte correspondant, sur papier vélin. 32 fr.

ÉNUMÉRATION DES ENTOMOLOGISTES VIVANTS, suivie de notes sur les collections entomologistes des musées d'Europe, etc., avec une table des résidences des entomologistes; par SILBERMANN; in-8. 3 fr.

ESSAIS DE ZOOLOGIE GÉNÉRALE, ou Mémoires et notices sur la Zoologie générale, l'antropologie et l'histoire de la science, par M. ISIDORE GEOFFROY SAINT-HILAIRE. 1 vol. in-8, orné de pl. noires. 8 fr. 50 c.

Figures coloriées. 12 fr.

ÉTUDES DE MICROMAMMALOGIE, revue des sorex, mus et arvicola d'Europe, suivies d'un index méthodique des mammifères européens par M. EDM. DE SELYS LONGCHAMPS, 1 vol. in-8. 5 fr.

ICONOGRAFIA DELLA FAUNA ITALICA; di CARLO LUCIANO BONAPARTE, principe di Musignano, 30 livraisons in-folio, à 24 fr. 60 c. chaque.

FAUNA JAPONICA, sive descriptio animalium, quæ in itinere per Japoniam, jussu et auspiciis superiorum, qui summum in India Batava imperium tenent, suscepto, annis 1823-1830, collegit, notis, observationibus et adumbrationibus illustravit PH. FR. DE SIEBOLD. Prix de chaque livraison, 26 francs. L'ouvrage aura 25 livraisons.

Cet ouvrage, auquel participent pour sa rédaction MM. Temminck, Schlegel, et Dehaan, *se continue avec activité. 7 livraisons sont en vente.*

FAUNE DE L'OCÉANIE; par le docteur BOISDUVAL. Un gros vol. in-8 imprimé sur grand papier vélin. 10 fr.

FLORA JAPONICA, sive plantæ quas in imperio japonico collegit, descripsit, ex parte in ipsis locis pingendas curavit. D. PH.-FR. DE SIEBOLD. Prix de chaque livraison, 15 fr. coloriés, et 8 fr. noire.

Digitized by Google

FLORA JAVÆ nec non insularum adjacentium, auctore **BLUME**. In-fol. Bruxelles. Livraisons 1 à 25 à 15 fr.

FLORE DU CENTRE DE LA FRANCE; par M. A. BOREAU, professeur de botanique, directeur du Jardin des Plantes d'Angers, etc. 2 vol. in-8; prix : 12 fr.

GENERA ET INDEX METHODICUS Europæorum Lepidopterorum pars prima sistens papiliones sphinges Bombyces noctuas auctore BOISDUVAL. 1 vol. in-8. 6 fr.

HERBARII TIMORENSIS DESCRIPTIO, cum tabulis 6 æneis ; auctore J. DECAISNE ; 1 vol. in-4. 15 fr.

HERBIER GÉNÉRAL DES PLANTES DE FRANCE ET D'ALLEMAGNE; par M. SCHUTZ. 1 vol in-fol., 1re livraison ; prix : 20 fr.

HISTOIRE ABRÉGÉE DES INSECTES, nouvelle édition ; par M. GEOFFROY, 2 vol. in-4, figures. 30 fr.

HISTOIRE DES PROGRÈS DES SCIENCES NATURELLES, depuis 1789 jusqu'en 1831 ; par M. le baron G. CUVIER. 5 vol. in-8. 32 fr. 50 c.

Le tome 5 séparément. 7 fr.

Le conseil royal de l'Université a décidé que cet ouvrage serait placé dans les bibliothèques des colléges et donné en prix aux élèves.

ICONES HISTORIQUES DES LÉPIDOPTÈRES NOUVEAUX OU PEU CONNUS, collection, avec figures coloriées, des papillons d'Europe nouvellement découverts ; ouvrage formant le complément de tous les auteurs iconographes ; par le docteur BOISDUVAL.

Cet ouvrage se composera d'environ 50 *livraisons* grand in-8, comprenant chacune deux planches coloriées et le texte correspondant ; prix, 3 fr. *la livraison* sur papier velin et franche de port, 3 fr. 25 c.

Comme il est probable que l'on découvrira encore des espèces nouvelles dans les contrées de l'Europe qui n'ont pas été bien explorées, l'on aura soin de publier chaque année une ou deux *livraisons pour tenir les souscripteurs au courant des nouvelles découvertes. Ce sera en même temps un moyen très avantageux et très prompt pour MM. les entomologistes qui auront trouvé un lépidoptère nouveau de pouvoir les publier les premiers. C'est-à-dire que, si après avoir subi un examen nécessaire, leur espèce est réellement nouvelle, leur description sera imprimée textuellement; ils pourront même en faire tirer quelques exemplaires à part.* — 42 livraisons ont déjà paru.

ICONOGRAPHIE, ET HISTOIRE DES LÉPIDOPTÈRES ET DES CHENILLES DE L'AMÉRIQUE SEPTENTRIONALE; par le docteur BOISDUVAL et par le major JOHN LECONTE, de New-York.

Cet ouvrage, dont il n'avait paru que huit livraisons, et interrompu par suite de la révolution de 1830, va être continué avec rapidité. Les livraisons 1 à 26 sont en vente, et les suivantes paraîtront à des intervalles très rapprochés.

L'ouvrage comprendra environ 50 livraisons. Chaque livraison contient 3 planches coloriées, et le texte correspondant. Prix pour les souscripteurs, 3 fr. la livraison.

ILLUSTRATIONES PLANTARUM ORIENTALIUM, ou Choix de plantes nouvelles ou peu connues de l'Asie occidentale, par M. LE COMTE JAUBERT et M. SPACH. Cet ouvrage formera 5 vol. grand in-4, composés chacun de 100 planches et d'environ 30 feuilles de texte ; il paraîtra par livraisons de 10 planches. Le prix de chacune est de 15 fr.

INSECTA SUECICA; par M. GYLLENHAL. 4 vol. in-8 ; prix : 42 fr.

Digitized by Google

MÉMOIRES SUR LES MÉTAMORPHOSES DES COLÉOPTÈRES, par DEHAAN, in-4, fig. 10 fr.

MONOGRAPHIA TENTHREDINETARUM SYNONYMIA EXTRICATA, auctore AM. LEPELETIER DE SAINT-FARGEAU. 1 vol. in-8. 5 fr.

MONOGRAPHIE DES LIBELLULIDÉES D'EUROPE, par EDM. DE SELYS-LONGCHAMPS; 1 vol. gr. in-8, avec 4 planches représentant 44 figures. Prix : 5 fr.

RECHERCHES SUR L'ANATOMIE, et les métamorphoses de différentes espèces d'insectes, ouvrage posthume, de PIERRE LYONNET, publié par M. W. Dehaan, accompagnées de 54 planches. 1 vol. in-4. 40 fr.

RÈGNE ANIMAL, d'après M. DE BLAINVILLE, disposé en séries en procédant de l'homme jusqu'à l'éponge, et divisé en trois sous-règnes ; tableau supérieurement gravé, prix : 3 fr. 50 c., et 8 fr. collé sur toile avec gorge et rouleau.

RUMPHIA, sive commentationes botanicæ imprimis de plantis Indiæ Orientalis, tum penitus incognitis, tum quæ in libris Rheedii, Rumphii, Roxburghii, Wallichii, aliorum, recensentur, auctore C. L. BLUME, cognomine RUMPHIO. Le prix de chaque livraison est fixé, pour les souscripteurs, à 25 fr.

SERRES CHAUDES, Galerie de Minéralogie et de Géologie, ou Notice sur les constructions du Muséum d'Histoire Naturelle, par M. ROHAULT (Architecte). 1 vol. in-folio. 30 fr.

SYNONYMIA INSECTORUM. — CURCULIONIDES ; ouvrage comprenant la synonymie et la description de tous les curculionites connus ; par M. SCHOENHERR. 6 vol. in-8 (en latin). Chaque partie, 9 fr.

Les 5 premiers volumes, contenant deux parties chaque, sont en vente ainsi que la 1re du tome VI.

CURCULIONIDUM DISPOSITIO methodica cum generum characteribus, descriptionibus atque observationibus variis seu prodromus ad Synonymiæ Insectorum partem IV, auctore C. J. SCHOENHERR. 1 vol. in-8. 7 fr.

L'éditeur vient de recevoir de Suède et de mettre en vente le petit nombre d'exemplaires restant de la Synonymia insectorum *du même auteur. Chaque volume qui compose ce dernier ouvrage est accompagné de planches coloriées, dans lesquelles l'auteur a fait représenter des espèces nouvelles.*

TABLEAU DE LA DISTRIBUTION MÉTHODIQUE DES ESPÈCES MINÉRALES, suivie dans le cours de minéralogie fait au Muséum d'Histoire naturelle en 1833, par M. ALEXANDRE BRONGNIART, professeur. Brochure in-8. 2 fr.

THÉORIE ÉLÉMENTAIRE DE LA BOTANIQUE ; par M. DE CANDOLLE, 3e *édition*. 1 vol. in-8. (*Sous presse.*)

TRAITÉ ÉLÉMENTAIRE DE MINÉRALOGIE ; par F. S. BEUDANT, de l'Académie royale des Sciences, nouvelle édition considérablement augmentée. 2 vol. in-8, accompagnés de 24 planches ; prix : 21 fr.

ZOOLOGIE CLASSIQUE, ou Histoire naturelle du Règne animal, par M. F. A. POUCHET, professeur de zoologie au Muséum d'histoire naturelle de Rouen, etc. ; seconde édition, considérablement augmentée ; 2 vol. in-8, contenant ensemble plus de 1,300 pages et accompagnés d'un Atlas de 44 planches et 5 grands tableaux gravés sur acier. Prix des 2 vol. 16 fr.

Prix de l'Atlas, figures noires. 10 fr.

— figures coloriées. 30 fr.

NOTA. Le Conseil royal de l'Université a décidé que cet ouvrage serait placé dans les bibliothèques des collèges.

Digitized by Google

NOUVEAU COURS COMPLET

D'AGRICULTURE

DU XIXe SIÈCLE,

CONTENANT

LA THÉORIE ET LA PRATIQUE DE LA GRANDE ET LA PETITE CULTURE, L'ÉCONOMIE RURALE ET DOMESTIQUE, LA MÉDECINE VÉTÉRINAIRE, ETC.

Ouvrage rédigé sur le plan de celui de Rozier, duquel on a conservé les articles dont la bonté a été prouvée par l'expérience

Par les membres de la Section

D'AGRICULTURE DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE, ETC.,

MM. Thouin, Tessier, Huzard, Sylvestre, Bosc, Yvart, Parmentier, Chassiron, Chaptal, Lacroix, de Perthuis, de Candolle, Dutour, Duchesne, Féburier, Brébisson, etc.,

La plupart membres de l'Institut, du conseil d'Agriculture établi près le Ministre de l'Intérieur, de la société d'Agriculture de Paris, et propriétaires-cultivat.

16 gros vol. in-8 (ensemble de plus de 8,800 pag.)

ORNÉS D'UN GRAND NOMBRE DE PLANCHES.

Prix : 56 fr. au lieu de 120 fr.

Cet ouvrage, le meilleur en ce genre, édité par M. Deterville, ne doit pas être confondu avec des publications mercantiles où quelques bons articles sont confondus avec des vieilleries décousues qui pourraient induire le cultivateur en erreur.

OUVRAGES DIVERS.

ABRÉGÉ DE L'ART VÉTÉRINAIRE, ou description raisonnée des Maladies du Cheval et de leur traitement ; suivi de l'anatomie et de la physiologie du pied et des principes de ferrure, avec des observations sur le régime et l'exercice du cheval, et sur les moyens d'entretenir en bon état les chevaux de poste et de course : par WHITE ; traduit de l'anglais et annoté par M. V. DELAGUETTE, vétérinaire, chevalier de la Légion-d'Honneur. Deuxième édition, revue et augmentée. 1 vol. in-12, 3 fr. 50 c., et 4 fr. 25 c. par la poste.

ABUS (DES) EN MATIÈRE ECCLÉSIASTIQUE, par M. BOYARD. 1 vol. in-8. 2 fr. 50 c.

ANALYSE DES SERMONS du P. GUYON, précédée de l'Histoire de la mission du Mans. 1 vol. in-12. 2fr.

ANNUAIRE DU BON JARDINIER ET DE L'AGRONOME, renfermant la description et la culture de toutes les plantes utiles ou d'agrément qui ont paru pour la première fois.

Les années 1826, 27, 28, coûtent 1 fr. 50 c. chaque.
Les années 1829 et 1830, 3 fr. chaque.
Les années 1831 à 1842, 3 fr. 50 c. chaque.

ART DE CULTIVER LES JARDINS, OU ANNUAIRE DU BON JARDINIER ET DE L'AGRONOME, renfermant un calendrier indiquant, mois par mois, tous les travaux à faire tant en jardinage qu'en agriculture; les principes généraux du jardinage; la culture et la description de toutes les espèces et variétés de plantes potagères, ainsi que toutes les espèces et variétés de plantes utiles ou d'agrément; par *un Jardinier agronome*. Un gros vol. in-18. 1842. Orné de fig. 3 fr. 50 c.

ARITHMÉTIQUE DES DEMOISELLES, ou Cours élémentaire d'arithmétique en 12 leçons; par M. VENTENAC. 1 vol. 1 fr. 50 c.

Cahier de questions pour le même ouvrage. 50 c.

ART DE BRODER, ou Recueil de modèles coloriés, analogues aux différentes parties de cet art, à l'usage des demoiselles; par AUGUSTIN LEGRAND. 1 vol. oblong. 7 fr.

ART DE LEVER LES PLANS, et nouveau Traité d'arpentage et de nivellement; par MASTAING. 1 vol. in-12. Nouvelle édition. 4 fr.

— (L') **DE CONSERVER ET D'AUGMENTER LA BEAUTÉ**, corriger et déguiser les imperfections de la nature; par LAMI. 2 jolis vol. in-18, ornés de gravures. 6 fr.

— (L') **D'ÉCRIRE DE LA MAIN GAUCHE**, enseigné, en quelques leçons, à toutes les personnes qui écrivent selon l'usage, comme ressource en cas de perte ou d'infirmité du bras droit ou de la main droite; par M. TILOU. 1 vol. oblong avec une planche lithographiée; prix : 1 fr.

— (L') **DE CRÉER LES JARDINS**, contenant les préceptes généraux de cet art; leur application développée sur de vues perspectives, coupe et élévations, par des exemples choisis dans les jardins les plus célèbres de France et d'Angleterre; et le tracé pratique de toutes espèces de jardins; par M. N. VERGNAUD, architecte, à Paris. Ouvrage imprimé sur format in-fol., et orné de lithographies dessinées par nos meilleurs artistes.

Prix : rel. sur papier blanc. 45 fr.
— sur papier Chine. 56 fr.
— colorié. 80 fr.

— (L') **DE COMPOSER ET DECORER LES JARDINS**, par M. BOITARD; ouvrage entièrement neuf, orné de 132 planches gravées sur acier. Prix de l'ouvrage complet, texte et planches. 15 fr.

Cette publication n'a rien de commun avec les autres ouvrages du même genre, portant même le nom de l'auteur. Le traité que nous annonçons est un travail tout neuf que M. Boitard vient de terminer après des travaux immenses; il est très complet et à très bas prix, quoiqu'il soit orné de 132 planches gravées sur acier. L'auteur et l'éditeur ont donc rendu un grand service aux amateurs de jardins en les mettant à même de tirer de leurs propriétés le meilleur parti possible.

— (L') **DE FAIRE LES VINS DE FRUITS**, précédé d'une Esquisse historique de l'Art de faire le Vin de Raisin, de la manière de soigner une cave; suivi de l'Art de faire le Cidre, le Poiré, les Aromes, le Sirop et le Sucre de Pommes-de-terre; d'un Tableau de la quantité d'esprit contenue dans diverses qualités de vins; de considérations diététiques sur l'usage du vin, et d'un Vocabulaire des termes scientifiques employés dans l'ouvrage; traduit de l'anglais de ACCUM, auteur de l'Art de faire la bière, par MM. G*** et OL***. 1 vol. in-12, avec planches, 1 fr. 80 c., et 2 fr. 25 c. par la poste.

AMATEUR DES FRUITS (L'), ou l'Art de les choisir, de les conserver, de les employer, principalement pour faire les compotes, gelées, marmelades, confitures, pâtes, raisinés, conserves, glaces, sorbets, liqueurs de tout genre, ratafias, sirops, vins secondaires, etc.; par M. LOUIS DU BOIS. 1 vol in-12 2 fr. 50 c., et 3 fr. par la poste.

Digitized by Google

ANIMAUX (LES) CÉLÈBRES, anecdotes historiques sur les traits d'intelligence, d'adresse, de courage, de bonté, d'attachement, de reconnaissance, etc., des animaux de toute espece, ornés de gravures; par A. ANTOINE. 1 vol. in-12. 2e *edition*. 5 fr.

MM. Lebigre frères et Béchet, rue de la Harpe, ont été condamnés pour avoir vendu une *contrefaçon* de cet ouvrage.

AQUARELLE-MINIATURE PERFECTIONNÉE, reflets métalliques et chatoyants, et peinture à l'huile sur velours; par M. SAINT-VICTOR, 1 vol. grand in-8, orné de 6 planches. 6 fr.

Le même ouvrage, augmenté de 6 planches peintes à la main. 12 fr.

ASTRONOMIE DES DEMOISELLES, ou Entretiens, entre un frère et sa sœur, sur la Mécanique céleste, démontrée et rendue sensible sans le secours des mathématiques; suivie de problèmes dont la solution est aisée, et enrichie de plusieurs figures ingénieuses servant à rendre les démonstrations plus claires; par JAMES FERGUSSON et M. QUÉTRIN. 1 vol. in-12, 3 fr. 50 c., et 4 fr. par la poste.

AVIS AUX PARENTS sur la nouvelle méthode de l'enseignement mutuel; par G.-C. HERPIN. 1 vol in-12. 2 fr. 50 c.

BARÈME (LE) PORTATIF DES ENTREPRENEURS EN CONSTRUCTIONS ET DES OUVRIERS EN BATIMENT; par M. BARBIER. 1 vol. in-24. 60 c.

BARÈME DU LAYETIER, contenant le toisé par voliges de toutes les mesures de caisses depuis 12 6-6, jusqu'à 72-72-72, etc.; par BIEN-AIMÉ. 1 vol. in-12. 1 fr. 25 c.

BEAUTÉS (LES) DE LA NATURE, ou Description des arbres, plantes, cataractes, fontaines, volcans, montagnes, mines, etc., les plus extraordinaires et les plus admirables qui se trouvent dans les quatre parties du monde; par M. ANTOINE. 1 vol. orné de six grav. 2e *édition*. 2 fr. 50 c.

BIBLIOGRAPHIE-PALÉOGRAPHICO-DIPLOMATICO-BIBLIOLOGIQUE générale, ou Répertoire systématique indiquant : 1o tous les ouvrages relatifs à la Paléographie, à la Diplomatie, à l'histoire de l'Imprimerie et de la Librairie, et suivi d'un Répertoire alphabétique général; par M. P. NAMUR, bibliothécaire à l'Université de Liége. 2 vol. in-8. 15 fr.

BIBLIOGRAPHIE ACADÉMIQUE BELGE, ou Répertoire systématique et analytique des mémoires, dissertations, etc., publiés jusqu'à ce jour par l'ancienne et la nouvelle Académie de Bruxelles; par P. NAMUR. 1 vol. in-8. 5 fr.

BOTANIQUE (LA) de J.-J. Rousseau, contenant tout ce qu'il a écrit sur cette science, augmentée de l'exposition de la méthode de Tournefort et de Linné, suivie d'un Dictionnaire de botanique et de notes historiques; par M. DEVILLE. 2e *édition*, 1 gros vol in-12 orné de 8 planches. 4 fr.

Figures coloriées. 6 fr.

BOUVIER (LE NOUVEAU), ou Traité des maladies des bestiaux, Description raisonnée de leurs maladies et de leur traitement; par M. DELAGUETTE, médecin vétérinaire. 1 vol. in 12. 3 fr. 50 c.

CAHIERS DE CHIMIE à l'usage des Ecoles et des Gens du monde, par M. BURNOUF. Prix, l'ouvrage complet, (4 cahiers). 5 fr.

CALLIPÉDIE (LA), ou la Manière d'avoir de beaux enfants; extrait du poëme latin de Quillet; in-8. 1 fr. 50 c.

CARTE TOPOGRAPHIQUE DE SAINTE-HÉLÈNE. 1 fr. 50 c.

CHASSEUR-TAUPIER (LE), ou l'Art de prendre les taupes par des moyens sûrs et faciles, précédé de leur histoire naturelle; par M. RÉDARÈS, 1 vol. in-12, avec planches, 1 fr. 25 c., et 1 fr. 50 c. par la poste.

CHIENS (LES) CÉLÈBRES, par M. FRÉVILLE, 1 vol. in-12. 3 fr.

CHIMIE APPLIQUÉE AUX ARTS; par CHAPTAL, membre de l'Institut. Nouvelle édition avec les additions de M. GUILLERY. 6 livraisons en un seul gros vol. in-8, grand papier. 20 fr.

LA CHINE, L'OPIUM ET LES ANGLAIS, contenant des documents historiques sur le commerce de la Grande-Bretagne en Chine, etc., par M. SAURIN. 5 fr.

CHOIX (NOUVEAU) D'ANECDOTES ANCIENNES ET MODERNES,

Digitized by Google

tirées des meilleurs auteurs, contenant les faits les plus intéressants de l'histoire en général, les exploits des héros, traits d'esprit, saillies ingénieuses, bons mots, etc., etc., 5e édition, par madame CELNART. 4 vol. in-18, ornés de jolies vignettes. (Même ouvrage que le *Manuel anecdotique.*) 7 fr.

CODE DES MAITRES DE POSTE, DES ENTREPRENEURS DE DILIGENCES ET DE ROULAGE, ET DES VOITURES EN GÉNÉRAL PAR TERRE ET PAR EAU, ou Recueil général des Arrêts du Conseil, Arrêts de règlement, Lois, Décrets, Arrêtés, Ordonnances du roi et autres actes de l'autorité publique, concernant les Maîtres de Poste, les Entrepreneurs de Diligences et Voitures publiques en général, les Entrepreneurs et Commissionnaires de Roulage, les Maîtres de Coches et de Bateaux etc.; par M. LANOE, avocat à la Cour Royale de Paris. 2 vol. in-8. 12 fr.

COLLECTION DE MODÈLES pour le Dessin linéaire; par M. BOUTEREAU. 40 tableaux in-4. 4 fr.

Cet ouvrage est extrait de la Géométrie usuelle du même auteur.

CONSIDÉRATIONS SUR LES TROIS SYSTÈMES DE COMMUNICATIONS INTÉRIEURES, au moyen des routes, des chemins de fer et des canaux: par M. NADAULT, ingén. des Ponts et Chauss. 1 vol. in-4. 6 fr.

CORDON BLEU (LE), NOUVELLE CUISINIÈRE BOURGEOISE, rédigée et mise par ordre alphabétique: par mademoiselle MARGUERITE, 12e *édition* considérablement augmentée. 1 vol. in-18. 1 fr.

COUR DE CASSATION, Lois et Règlements, par M. TARBÉ; 1 vol. in-8, grand format. 18 fr.

COURS DE THÈMES pour les sixième, cinquième, quatrième, troisième et deuxième classes. à l'usage des collèges, par M. PLANCHE, professeur de rhétorique au collège royal de Bourbon, et M. CARPENTIER *Ouvrage recommandé pour les collèges par le conseil royal de l'Université.* 2e édition, entièrement refondue et augmentée. 5 vol in-12. 10 fr.

Les mêmes avec les corrigés à l'usage des maîtres. 10 vol. 22 fr. 50 c.

On vend séparément

Cours de sixième à l'usage des élèves,	2 fr.
Le corrigé à l'usage des maîtres.	2 fr. 50 c.
Cours de cinquième à l'usage des élèves.	2 fr.
Le corrigé.	2 fr. 50 c.
Cours de quatrième à l'usage des élèves.	2 fr.
Le corrigé	2 fr. 50 c.
Cours de troisième à l'usage des élèves.	2 fr.
Le corrigé.	2 fr. 50 c.
Cours de seconde à l'usage des élèves.	2 fr.
Le corrigé.	2 fr. 50 c.

— **D'AGRICULTURE (PETIT)**, ou Encyclopédie agricole, par M. MAUNY DE MORNAY, contenant les livres du Cultivateur, du Jardinier, du Forestier, du Vigneron, de l'Economie et administration rurales, du Propriétaire et de l'Eleveur d'animaux domestiques, 7 vol. gr. in-18. 15 fr. 50 c.

— **COMPLET D'AGRICULTURE (NOUVEAU)**, contenant la grande et la petite culture, l'économie rurale domestique, la médecine vétérinaire, etc.; par les Membres de la section d'Agriculture de l'Institut royal de France etc. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée. Paris, Deterville, 16 vol in-8 de près de 600 pages chacun. ornés de planches en taille-douce. 56 fr.

— **SIMPLIFIÉ D'AGRICULTURE**, par L. DUBOIS. *Voyez* Encyclopédie du cultivateur.

CULTURE DE LA VIGNE dans le Calvados et autres pays qui ne sont pas trop froids pour la végétation de cet intéressant arbrisseau, et pour que ses fruits y mûrissent; par M. Jean-François NOGET. In-8. 75 c.

DESCRIPTION DES MOEURS, USAGES ET COUTUMES de tous les peuples du monde, contenant une foule d'Anecdotes sur les sauvages d'Afrique, d'Amérique, les Antropophages, Hottentots, Caraïbes, Patagons, etc., etc. 2e *édition*, très augmentée. 2 vol. in-18 ornés de 12 gravures. 5 fr.

DICTIONNAIRE DE BOTANIQUE MÉDICALE ET PHARMACEUTIQUE,

Digitized by Google

TIQUE, contenant les principales propriétés des minéraux, des végétaux et des animaux, avec les préparations de pharmacie, internes et externes, les plus usitées en médecine et en chirurgie, etc.; par une Société de médecins, de pharmaciens et de naturalistes. Ouvrage utile à toutes les classes de la société, orné de 17 grandes planches représentant 278 figures de plantes gravées avec le plus grand soin; 3e édition revue, corrigée et augmentée de beaucoup de préparations pharmaceutiques et de recettes nouvelles; par M. JULIA DE FONTENELLE et BARTHEZ. 2 gros vol. in-8, figures en noir. 13 fr.

Le même, fig. coloriées d'après nature. 25 fr.

Cet ouvrage est spécialement destiné aux personnes qui, sans s'occuper de la médecine, aiment à secourir les malheureux.

ÉCOLE DU JARDIN POTAGER, suivie du Traité de la Culture des Pêchers; par M. DE COMBLES, sixième édition revue par M. Louis DU BOIS. 3 forts vol. in-12. 4 fr. 50 c.

ÉDUCATION (DE L') DES JEUNES PERSONNES, ou Indication succincte de quelques améliorations importantes à introduire dans les pensionnats; par mademoiselle FAURE. 1 vol in-12. 1 fr. 50 c.

ÉLÉMENTS (NOUVEAUX) DE LA GRAMMAIRE FRANÇAISE; par M. FELLENS. 1 vol. in-12. 1 fr. 25 c.

— **D'ARITHMÉTIQUE**, suivis d'exemples raisonnés en forme d'anecdotes à l'usage de la jeunesse; par un membre de l'Université. 1 vol. in 12. 1 fr. 50 c.

EMPRISONNEMENT (DE L'), pour dettes. Considérations sur son origine, ses rapports avec la morale publique et les intérêts du commerce, des familles, de la société; suivies de la statistique générale de la contrainte par corps en France et en Angleterre, et de la statistique détaillée des prisons pour dettes de Paris, de Lyon, et de plusieurs autres grandes villes de France; par J.-B. BAYLE-MOUILLARD. *Ouvrage couronné en 1835 par l'Institut.* 1 vol. in-8. 7 fr. 50 c.

ENCYCLOPÉDIE DU CULTIVATEUR, ou Cours complet et simplifié d'agriculture, d'économie rurale et domestique; par M. Louis DUBOIS. 2e *édition*. 8 vol. in-12 ornés de gravures. 18 fr.

Cet ouvrage, très simplifié, est indispensable aux personnes qui ne voudraient pas acquérir le grand ouvrage intitulé : Cours d'agriculture au XIXe *siècle.*

ENSEIGNEMENT (L'), par MM. BERNARD-JULLIEN, docteur ès-lettres, licencié ès-sciences, et C. HIPPEAU, docteur ès-lettres, bachelier ès-sciences; 1 gros vol. in 8 de 500 pages. 6 fr.

Cet ouvrage, indispensable à tous ceux qui veulent s'occuper avec intelligence des questions d'éducation, traiter à fond les points les plus difficiles et les moins connus de cette science difficile.

ÉPILEPSIE (DE L') EN GÉNÉRAL, et particulièrement de celle qui est déterminée par des causes morales; par M. DOUSSIN-DUBREUIL. 1 vol. in-12. 2e *édition*. 3 fr.

ÉTUDES ANALYTIQUES SUR LES DIVERSES ACCEPTIONS DES MOTS FRANÇAIS; par mademoiselle FAURE. 1 vol in-12. 2 fr. 50 c.

ÉVÉNEMENTS DE BRUXELLES ET DES AUTRES VILLES DU ROYAUME DES PAYS-BAS, depuis le 25 août 1830, précédés du Catéchisme du citoyen belge et de chants patriotiques. 1 vol. in-18. 1 fr. 25 c.

EXAMEN DU SALON DE 1834; par M. A.-D. VERGNAUD. Brochure in-8. 1 fr. 50 c.

EXAMEN DU SALON DE 1827, avec cette épigraphe : *Rien n'est beau que le vrai.* 2 brochures in-8. 3 fr.

GALERIE DE RUBENS, dite du Luxembourg, faisant suite aux galeries de Florence et du Palais Royal; par MM. MATHEI et CASTEL. Treize livraisons contenant vingt cinq planches. 1 gros vol. in-fol. (ouvrage terminé).

Prix de chaque livraison, figures noires. 6 fr.

Avec figures coloriées. 10 fr.

GÉOGRAPHIE DES ÉCOLES; par M. HUOT, continuateur de la géographie de Malte-Brun et GUIBAL, ancien élève de l'École Polytechnique. 1 vol. 1 fr. 50 c.

Atlas de la Géographie des Écoles. 2 fr. 50 c.

Digitized by Google

GÉOMÉTRIE PERSPECTIVE, avec ses applications à la recherche des ombres; par G.-H. DUFOUR, colonel du Génie. In-8., avec un Atlas de vingt-deux planches in-4. 5 fr.

GÉOMÉTRIE USUELLE. Dessin géométrique et de dessin linéaire, sans instruments, en 120 tableaux; par V. BOUTEREAU, professeur des Cours publics et gratuits de géométrie, de mécanique et de dessin linéaire à Beauvais. 1 vol. in-4. 10 fr.

L'on vend séparément l'ouvrage ci-après.

COLLECTION DE MODÈLES pour le Dessin linéaire; par M. BOUTEREAU. 60 tableaux. 4 fr.

GRAISSINET (M.), ou Qu'est-il donc? Histoire comique, satirique et véridique, publiée par DUVAL. 4 vol. in-12. 10 fr.

Ce roman, écrit dans le genre de ceux de Pigault, est un des plus amusants que nous ayons.

GRAMMAIRE (NOUVELLE) DES COMMENÇANTS, par M. BRAUD, maître de pension. 1 fr.

GUIDE DU MÉCANICIEN, ou Principes fondamentaux de mécanique expérimentale et théorique, appliqués à la composition et à l'usage des machines; par M. SUZANNE, ancien professeur, 2e édition. 1 vol. in-8 orné d'un grand nombre de planches. 12 fr.

GUIDE GÉNÉRAL EN AFFAIRES, ou Recueil des modèles de tous les actes. *4e édition*. 1 vol. in-12. 4 fr.

HISTOIRE GÉNÉRALE DE POLOGNE, d'après les historiens polonais Naruszewics, Albertrandy, Czacki, Lelewel, Bandtkie, Niemcewicz, Zielinski, Kollontay, Oginski, Chodzko, Podzaszynski, Mochnacki, et autres écrivains nationaux. 2 vol. in-8. 7 fr.

HISTOIRE DES LÉGIONS POLONAISES EN ITALIE, sous le commandement du général Dombrowski; par LÉONARD CHODZKO. 2 vol. in-8. 17 fr.

INFLUENCE (DE L') DES ÉRUPTIONS ARTIFICIELLES DANS CERTAINES MALADIES; par JENNER, auteur de la découverte de la vaccine. Brochure in-8 2 fr. 50

JOURNAL D'AGRICULTURE, d'Economie rurale et des manufactures du royaume des Pays-Bas. La collection complète jusqu'à la fin de 1828, se compose de 16 vol. in 8. Prix à Paris, 75 fr.

JOURNAL DE MÉDECINE VÉTÉRINAIRE théorique et pratique, et Analyse raisonnée de tous les ouvrages français et étrangers qui ont du rapport avec la médecine des animaux domestiques; recueil publié par MM. BRACY-CLARK, CREPIN, CRUZEL, DELAGUETTE, DUPUY, GODINE jeune LEBAS, PRINCE, RODET, médecins-vétérinaires. 6 vol. in-8. 60 fr. (1830 à 1835). — Chaque année séparée. 12 fr.

LEÇONS ÉLÉMENTAIRES de philosophie destinées aux élèves de l'Université de France qui aspirent au grade de bachelier-ès-lettres, par J.-S. FLOTTE, *5e édition*. 3 vol in-12. 7 fr. 50 c.

LEÇONS D'ARCHITECTURE; par DURAND. 2 vol. in-4. 40 fr.

La partie graphique, ou tome troisième du même ouvrage. 20 fr.

LETTRES SUR LA VALACHIE. 1 vol. in-12 2 fr. 50 c.

— **SUR LA MINIATURE**; par M. MANSION. 1 vol in 12. 4 fr.

— **SUR LES DANGERS DE L'ONANISME**, et Conseils relatifs au traitement des maladies qui en résultent; ouvrage utile aux pères de famille et aux instituteurs; par M. DOUSSIN-DUBREUIL. 1 vol. in-18. 1 fr. 25 c.

L'HOMME AUX PORTIONS, ou Conversations philosophiques et politiques, publiées par J. J. FAZY. 1 vol. in-12. 3 fr.

MANUEL DES ARBITRES, ou Traité des principales connaissances nécessaires pour instruire et juger les affaires soumises aux décisions arbitrales, soit en matières civiles ou commerciales, contenant les principes, les lois nouvelles, les décisions intervenues depuis la publication de nos Codes et les formules qui concernent l'arbitrage, etc.; par M. CH., ancien jurisconsulte. *Nouvelle édition.* 8 fr.

— **DES BAINS DE MER**, leurs avantages et leurs inconvénients; par M. BLOT. 1 vol. in-18. 2 fr.

Digitized by Google

— **DU BIBLIOTHÉCAIRE**, accompagné de notes critiques, historiques et littéraires; par P. NAMUR, 1 vol. in-8. 7 fr.

— **DU CAPITALISTE**; par M. BONNET. 1 vol in-8. 6 fr.

— **DES EXPERTS EN MATIÈRES CIVILES**, ou Traités d'après les Code civil, de procédure et de commerce: 1° des experts, de leur choix, de leurs devoirs de leurs rapports, de leur nomination, de leur nombre, de leur récusation, de leurs vacations, et des principaux cas où il y a lieu d'en nommer; 2° des biens et des différentes espèces de modifications de la propriété; 3° de l'usufruit, de l'usage et de l'habitation; 4° des servitudes et services fonciers; 5° des réparations locatives; 6° des bois taillis, des futaies et forêts, etc.; par M. CH.. ancien jurisconsulte. 6e édition. 6 fr.

— **DU FABRICANT D'ENGRAIS**, ou de l'Influence du noir animal sur la végétation, par M. BERTIN. 1 vol. in-18. 2 f. 50 c.

— **DU FABRICANT DE ROUENNERIES**, comprenant tout ce qui a rapport à la fabrication, par UN FABRICANT. 1 vol. in-18. 2 f. 50 c.

— **DU FRANC-MAÇON**; par BAZOT. 6e édition. 1 vol. in-12. 7 fr.

MANUEL DE GÉNÉALOGIE HISTORIQUE, ou familles remarquables des peuples anciens et modernes, etc.; par J.-B. FELLENS. 1 vol. in-18. 3 fr. 50 c.

— **DES INSTITUTEURS ET DES INSPECTEURS D'ÉCOLE PRIMAIRE**; par ***. 1 vol. in-12. 4 fr.

— **DES JUSTICES DE PAIX**, ou Traité des fonctions et des attributions des Juges de paix, des Greffiers et Huissiers attachés à leur tribunal, avec des formules et modèles de tous les actes qui dépendent de leur ministère, etc.; par M. LEVASSEUR, ancien jurisconsulte. *Nouvelle édition*, entièrement refondue par M. BIRET. 1 gros vol. in-8. 1839. 6 fr.

— **LITTÉRAIRE**, ou Cours de littérature française en forme de dictionnaire, à l'usage des maisons d'éducation et des jeunes gens dont les études n'ont pas été complétées; par M. RAYNAUD, 3e édition. 1 vol. in-18. 1 fr. 50 c.

— **MÉTRIQUE DU MARCHAND DE BOIS**, par M. TREMBLAY. 1 vol. in-18. 1840. 1 fr. 50 c.

— **POÉTIQUE ET LITTÉRAIRE**, ou modèles et principes de tous les genres de composition en vers, par J.-B. FELLENS. 1 vol. in 8, 2 fr. 25 c.

— **MUNICIPAL** (nouveau), ou Répertoire des Maires, Adjoints, Conseillers municipaux, Juges de paix, Commissaires de police, dans leurs rapports avec l'administration, l'ordre judiciaire, les collèges électoraux, la garde nationale, l'armée, l'administration forestière, l'instruction publique et le clergé; contenant l'exposé complet du droit et des devoirs des Officiers municipaux et de leurs Administrés, selon la législation nouvelle; par M. BOYARD, député, président à la Cour royale d'Orléans. 2 vol. in-8. 14 fr.

— **DE PEINTURES ORIENTALES ET CHINOISES** en relief, par SAINT-VICTOR. 1 vol. in-18, fig. noires. 3 fr.

— **DU STYLE**, en 40 leçons, à l'usage des maisons d'éducation, des jeunes littérateurs et des gens du monde; contenant les principes de tous les genres de style, appuyés de citations prises dans les meilleurs auteurs contemporains et suivis des règles sur les nouveaux genres de littérature qui se sont récemment établis. Édition augmentée d'un résumé des études parlementaires sur les orateurs de la Chambre des députés, par M. CORMENIN, sous le pseudonyme de TIMON: par RAYNAUD. 1 vol. in 8. 3 fr. 50 c.

— **DU TOURNEUR**, ouvrage dans lequel on enseigne aux amateurs la manière d'exécuter tout ce que l'art peut produire d'utile et d'agréable; par M. HAMELIN-BERGERON. 2 vol. in 4, avec atlas. 36 fr.

MAPPE-MONDE (la) de l'Atlas de LE SAGE. 2 fr.

MÉTHODE COMPLÈTE DE CARSTAIRS, DITE **AMÉRICAINE**, ou l'Art d'écrire en peu de leçons par des moyens prompts et faciles; traduit de l'anglais sur la dernière édition, par M. TREMERY, professeur, 1 vol. oblong, accompagné d'un grand nombre de modèles mis en français. 3 F.

Digitized by Google

MÉTHODE DE LA CULTURE DU MELON en pleine terre, par M. J. F. JOGET, in-8. 1 fr. 25 c.

MÉMOIRE SUR LES DALHIAS, leur culture, leurs propriétés économiques, et leurs usages comme plantes d'ornement, par ARSENNE THIÉBAUD DE BERNEAUD, brochure in-8. Deuxième édition. 75 c.

MÉMOIRES SUR LA GUERRE DE 1809 EN ALLEMAGNE, avec les opérations particulières des corps d'Italie, de Pologne, de Saxe, de Naples et de Walcheren; par le général PELET, d'après son journal fort détaillé de la campagne d'Allemagne, ses reconnaissances et ses divers travaux, la correspondance de Napoléon avec le major-général, les maréchaux, les commandants en chef, etc., 4 vol. in-8. 28 fr.

MÉMOIRE SUR LE MARRONNIER D'INDE, sur ses produits, et particulièrement sur le parti avantageux qu'on peut tirer de l'amidon ou fécule de son fruit extrait par un procédé particulier, par M. C.-F. VERGNAUD-ROMAGNESY, in-8. 50 c.

MÉMOIRES RÉCRÉATIFS, SCIENTIFIQUES ET ANECDOTIQUES, de ROBERSTON, 2 vol. in-8, prix. 12 fr.

MÉTHODE DE LECTURE ET D'ÉCRITURE, d'après les principes d'enseignement universel de M. JACOTOT, développés et mis à la portée de tout le monde, par BRAUD, 1 vol in-4. 1 fr. 50 c.

MINÉRALOGIE INDUSTRIELLE, ou Exposition de la Nature, des Propriétés, du Gisement, du Mode d'extraction, et l'application des Substances minérales les plus importantes aux Arts et aux Manufactures, par M. PELOUZE, employé dans les forges et fonderies. 1 vol. in-12 de près de 600 pages, 5 fr., et 6 fr. par la poste.

MINISTRE DE WAKEFIELD, traduit en français par M. AIGNAN, de l'Académie française. Nouvelle édition. 1841. 1 vol. in-12, fig. 1 fr. 50 c.

MORALE DE L'ENFANCE, ou Quatrains moraux à la portée des Enfants, et rangés par ordre méthodique, par M. *le vicomte* de MOREL-VINDE, pair de France et membre de l'Institut de France; 1 vol. in-16. (Adopté par la Société élémentaire, la Société des méthodes, etc.) 1 fr.

— *Le même* ouvrage, *papier vélin*, format in-12. 2 fr.

— *Le même tout latin*, traduction faite par M. VICTOR LECLERC. 1 fr.

— *Le même latin-français* en regard. 2 fr.

NOSOGRAPHIE GÉNÉRALE ÉLÉMENTAIRE, ou Description et Traitement rationnel de toutes les maladies; par M. SEIGNEUR-GENS, docteur de la Faculté de Paris. *Nouvelle édition*, 4 vol. in-8. 20 fr.

NOTES SUR LES PRISONS DE LA SUISSE et sur quelques unes du continent de l'Europe, moyen de les améliorer; par M. FR. CUNINGHAM; suivies de la description des prisons améliorées de Gand, Philadelphie, Ilchester et Milbank, par M. BUXTON. In 8. 4 fr. 50 c.

NOUVEL ATLAS NATIONAL DE LA FRANCE, par départements, divisés en arrondissements et cantons, avec le tracé des routes royales et départementales, des canaux, rivières, cours d'eau navigables, des chemins de fer construits et projetés; indiquant par des signes particuliers les relais de poste aux chevaux et aux lettres, et donnant un précis statistique sur chaque département, dressé à l'échelle de 1/350000 par CHARLES, géographe, attaché au dépôt général de la guerre, membre de la Société de géographie, avec des augmentations; par DARMET, chargé des travaux topographiques au ministère des affaires étrangères; imprimé sur format in-folio, grand raisin des Vosges, de 62 centimètres en largeur et de 46 centimètres en hauteur.

Chaque département se vend séparément.

Le *Nouvel Atlas national* se compose de 80 planches (à cause de l'uniformité des échelles, sept feuilles contiennent deux départements).

Chaque carte séparée, en noir, 40 c.

Idem, coloriée. 60 c.

L'Atlas complet, avec titre et table, noir, cartonné. 40 fr.

Idem, colorié, cartonné. 56 fr.

NOUVEL ABRÉGÉ D'HISTOIRE D'ANGLETERRE depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Ouvrage spécialement destiné à la jeunesse, ar

Digitized by Google

usage dans les meilleures institutions de la capitale ; par madame veuve BACHERELLE, née DOISY, 1 vol. in-18. 2 fr. 25 c.

NOUVEL ABRÉGÉ DE L'ART VÉTÉRINAIRE; par WHITE, annoté par M. DELAGUETTE, médecin vétérinaire, 2e édit. 1 vol. in-12. 3 fr. 50 c.

ŒUVRES POÉTIQUES DE KRASICKI, 1 seul vol. in-8, à 2 col., grand papier vélin. 25 fr.

ŒUVRES POÉTIQUES DE BOILEAU, *nouvelle édition*, accompagnées de Notes faites sur Boileau par les commentateurs ou littérateurs les plus distingués ; par M. J. PLANCHE, professeur de rhétorique au collége royal de Bourbon, et M. NOEL, insp.-gén. de l'Université, 1 gros vol. in-12. 1 fr. 50c.

OPUSCULES FINANCIERS sur l'Effet des priviléges, des emprunts publics, et des conversions sur le crédit de l'industrie en France ; par J.-J. FAZY, 1 vol. in-8. 5 fr.

ORDONNANCE SUR L'EXERCICE ET LES MANŒUVRES D'INFANTERIE, du 4 mars 1831 (*Ecole du soldat et de peloton*), 1 vol. in-18, orné de fig. 75 c.

PARFAIT SERRURIER, ou Traité des ouvrages faits en fer; par Louis BERTHAUX. 1 vol in 8, cartonné. 9 f.

PATHOLOGIE CANINE, ou Traité des Maladies des Chiens, contenant aussi une dissertation très détaillée sur la rage ; la manière d'élever et de soigner les chiens; des recherches critiques et historiques sur leur origine, leurs variétés et leurs qualités intellectuelles et morales, fruit de vingt années d'une pratique vétérinaire fort étendue ; par M. DELABÈRE-BLAINE, traduit de l'anglais et annoté par M. V. DELAGUETTE, vétérinaire, chevalier de la Légion-d'Honneur, avec 2 planches, représentant dix-huit espèces de chiens. 1 vol. in 8, 6 fr., et 7 fr. par la poste.

PHARMACOPÉE VÉTÉRINAIRE, ou Nouvelle Pharmacie hippiatrique, contenant une classification des médicaments, les moyens de les préparer, et l'indication de leur emploi, précédée d'une esquisse nosologique et d'un traité des substances propres à la nourriture du cheval et de celles qui lui sont nuisibles; par M. BRACY-CLARK ; 1 vol. in-12, avec planches, 2 fr., et 2 fr. 50 c. par la poste.

PENSÉES ET MAXIMES DE FÉNELON. 2 vol. in-18, portrait. 3 fr.
— **DE J.-J. ROUSSEAU.** 2 vol. in-18, portrait. 3 fr.
— **DE VOLTAIRE.** 2 vol. in-18, portrait. 3 fr.

POLITIQUE (la) **DE PLUTARQUE**, traduite du grec en français par M. PLANCHE. 2 vol. in-12. 5 f.

POUDRE (de la) **LA PLUS CONVENABLE AUX ARMES A PISTON**; par M. C.-F. VERGNAUD aîné. 1 vol. in-18. 75 c.

PRATIQUE SIMPLIFIÉE DU JARDINAGE, à l'usage des personnes qui cultivent elles-mêmes un petit domaine, contenant un potager, une pépinière, un verger, des espaliers, un jardin paysager, des serres, des orangeries et un parterre ; suivie d'un traité sur la récolte, la conservation et la durée des graines, et sur la manière de détruire les insectes et les animaux nuisibles au jardinage, 5e édition ; par M. L. DUBOIS, 1 vol. in-12, de plus de 400 pages, orné de planches. 3 fr. 50c.

PRÉCIS DE L'HISTOIRE DES TRIBUNAUX SECRETS DANS LE NORD DE L'ALLEMAGNE; par A. LOEVE VEIMARS, 1 vol. in-18. 1 fr. 25 c.

— **HISTORIQUE SUR LES RÉVOLUTIONS DES ROYAUMES DE NAPLES ET DU PIÉMONT** en 1820 et 1821, suivi de documents authentiques sur ces événements ; par M. le comte D... 2e *édition*. 1 vol. in-8. 4 fr 50 c.

PRINCIPES DE PONCTUATION, fondés sur la nature du langage écrit; par M. FREY. *Ouvrage approuvé par l'Université*, un vol. in-12. 1 fr. 50 c

PROCÈS DES EX-MINISTRES; Relation exacte et détaillée, contenant tous les debats et plaidoyers recueillis par les meilleurs sténographes; 3e *édition*, 3 gros vol. in-18, ornés de 4 portraits gravés sur acier. 7 fr. 50 c.

Digitized by Google

RAPPORTS DES MONNAIES, POIDS ET MESURES des principaux Etats de l'Europe; ce tarif est collé sur bois. 3 fr.

RECUEIL GÉNÉRAL ET RAISONNÉ DE LA JURISPRUDENCE et des attributions des justices de paix, en toutes matières, civiles, criminelles, de police, de commerce, d'octroi, de douanes, de brevets d'invention, contentieuses et non contentieuses, etc., etc.; par M. BIRET. 4e *édition*; 2 vol. 14 fr.

RECUEIL DE MOTS FRANÇAIS, rangés par ordre de matières, avec des notes sur les locutions vicieuses et des règles d'orthographe; par B. PAUTEX, 4e édit., in-8, cart. 1 fr. 50 c.

RECUEIL ET PARALLÈLES D'ARCHITECTURE; par M. DURAND, grand in-fol. 180 fr.

RELATIONS DE VOYAGES D'AUCHER-ELOY EN ORIENT, de 1830 à 1838, *revues* et annotées par M. LE COMTE JAUBERT. 1 vol. in-8, avec carte. 8 fr.

SCIENCE (la) ENSEIGNÉE PAR LES JEUX, ou Théorie scientifique des jeux les plus usuels, accompagnée de recherches historiques sur leur origine, servant d'Introduction à l'étude de la mécanique, de la physique, etc., imité de l'anglais; par M. RICHARD, professeur de mathématiques. Ouvrage orné d'un grand nombre de vignettes gravées sur bois par M. GODARD, 2 jolis vol. in-18. (Même ouvrage que le *Manuel des jeux enseignant la science.*) 6 fr.

SECRETS DE LA CHASSE AUX OISEAUX, contenant la manière de fabriquer les filets, les divers piéges, appeaux, etc.; l'histoire naturelle des oiseaux qui se trouvent en France; l'art de les élever, de les soigner, de les guérir, et la meilleure méthode de les empailler; avec huit planches, renfermant plus de 80 figures; par M. G***, amateur, 1 vol. in-12, 3 fr. 50 c. et 4 fr. 25 c. par la poste.

SERMONS DU PÈRE LENFANT, PRÉDICATEUR DU ROI LOUIS XVI, 8 gros vol. in-12, ornés de son portrait, 2e *édition*. 20 fr.

STATISTIQUE DE LA SUISSE; par M. PICOT, de Genève, 1 gros vol. in-12, de plus de 600 pages. 7 fr.

STÉNOGRAPHIE, ou l'Art d'écrire aussi vite que la parole; par C.-D. LAGACHE, 1 vol. in-8. 3 fr. 50 c.

SUITE AU MÉMORIAL DE SAINTE-HÉLÈNE, ou Observations critiques et anecdotes inédites pour servir de supplément et de correctif à cet ouvrage, contenant un manuscrit inédit de Napoléon, etc. Orné du portrait de M. LAS-CASE, 1 vol. in-8. 7 fr.

SYNONYMES (nouveaux) FRANÇAIS à l'usage des demoiselles; par mademoiselle FAURE, 1 vol. in-12. 3 fr.

TABLEAU DES PRINCIPAUX ÉVÉNEMENTS QUI SE SONT PASSÉS A REIMS, depuis Jules-César jusqu'à Louis XVI inclusivement; par M. CAMUS-DARAS, 2e *édit.*, revue et augmentée. 1 vol. in-8. 10 fr.

THÉORIE DU JUDAISME; par l'abbé CHIARINI. 2 vol. in 8. 10 fr.

TOPOGRAPHIE DE TOUS LES VIGNOBLES CONNUS, suivie d'une classification générale des vins; par A. JULLIEN. *Troisième édition*, 1 vol. in-8. 7 fr. 50 c.

TABLE ALPHABÉTIQUE ET CHRONOLOGIQUE des instructions et circulaires émanées du ministère de la justice, depuis 1795 jusqu'au 1er janvier 1837, par M. MASSABIAU. 1 vol. in 4. 3 fr. 50 c.

TRAITÉ DE CHIMIE APPLIQUÉE AUX ARTS ET MÉTIERS, et principalement à la fabrication des acides sulfurique, nitrique, muriatique ou hydro-chlorique, de la soude, de l'ammoniaque, du cinabre, minium, céruse, alun, couperose, vitriol, verdet, bleu de cobalt, bleu de Prusse, jaune de chrôme, jaune de Naples, stéarine et autres produits chimiques; des eaux minérales, de l'éther, du sublimé; du kermès, de la morphine, de la quinine et autres préparations pharmaceutiques; du sel, de l'acier, du fer-blanc, de la poudre fulminante, etc., etc.; par M. J.-J. GUILLOUD, professeur de chimie et de physique; avec planches, représentant près de 60 figures, 2 forts vol. in-12, 10 fr., et 12 fr. par la poste.

Digitized by Google

TRAITÉ DE LA COMP... ...TÉ DU MENUISIER applicable à tous les états de la bâtisse; par D... ...USIER, 1 vol. in-8. 2 fr. 50 c.

TRAITÉ DE CULTURE FORESTIÈRE; par HENRI COTTA, traduit de l'allemand par GUSTAVE GAND, garde-général des forêts. 1 v. in-8. 7 fr.

TRAITÉ COMPLET D'ARITHMÉTIQUE et Nouvelle Méthode uniforme et rationnelle pour la solution de tous les problèmes d'Arithmétique et d'une grande partie de ceux qui jusqu'à ce jour avaient été dans le domaine de l'Algèbre, par M. LUCCHESINI. 1 vol. in-8. 5 fr.

TRAITÉ ÉLÉMENTAIRE D'ARITHMÉTIQUE, et Nouvelle Méthode uniforme et rationnelle pour la solution de tous les problèmes d'Arithmétique, par M. LUCCHESINI. 1 vol. in-8. 3 fr.

TRAITÉ DE LA FILATURE DU COTON, par M. OGER, directeur de filature. 1 vol. in-8 et atlas. 16 fr.

TRAITÉ DE GÉOMÉTRIE, de Trigonométrie rectiligne, d'Arpentage et de Géodésie pratique; suivi de tables des Sinus et des Tangentes en nombres naturels; par M. A. JEANNET, considérablement augmenté par M. F. GIRAULT D'OLINCOURT, ingénieur civil et architecte, 2 vol. in-12. 7 fr.

TRAITÉ DES MALADIES DES BESTIAUX, ou Description raisonnée de leurs maladies et de leur traitement; suivi d'un aperçu sur les moyens de tirer des bestiaux les produits les plus avantageux; par M. V. DELAGUETTE, vétérinaire, chevalier de la Légion-d'Honneur. 1 vol. in-12. 3 fr. 50 c.

TRAITÉ SUR LA NOUVELLE DÉCOUVERTE DU LEVIER VOLUTE, dit LEVIER-VINET. In-18. 1 fr. 50 c.

TRAITÉ DE PHYSIQUE APPLIQUÉE AUX ARTS ET MÉTIERS, et principalement à la construction des fourneaux, des calorifères à air et à vapeur, des machines à vapeur, des pompes; à l'art du fumiste, de l'opticien, du distillateur; aux sécheries, artillerie à vapeur, éclairage, bélier et presses hydrauliques, aréomètres, lampes à niveau constant, etc.; par M. J.-J. GUILLOUD, professeur de chimie et de physique; avec planches, représentant 160... 1 fort vol. in 12, 5 f. 50 c., et 6 fr. 50 c. par la poste.

TRAITÉ RAISONNÉ SUR L'ÉDUCATION DU CHAT DOMESTIQUE, et du Traitement de ses Maladies; par M. R***, 1 vol. in-12, 1 fr. 50 c. et 2 fr. 80 c. par la poste.

VOCABULAIRE DU BERRY et de quelques cantons voisins, par un amateur du vieux langage. 1 vol. in-8. 3 fr.

VOYAGE DE DÉCOUVERTE AUTOUR DU MONDE, et à la recherche de La Pérouse; par M. J. DUMONT D'URVILLE, capitaine de vaisseau, exécuté sous son commandement et par ordre du gouvernement, sur la corvette *l'Astrolabe*, pendant les années 1826, 1827, 1828 et 1829. — Histoire du Voyage, 5 gros vol. in-8, avec des vignettes en bois, dessinées par MM. DE SAINSON et TONY JOHANNOT, gravées par PORRET, accompagnées d'un atlas contenant 20 planches ou cartes grand in-folio. 60 fr.

Cet important ouvrage, totalement terminé, qui a été exécuté par ordre du gouvernement, sous le commandement de M. Dumont d'Urville et rédigé par lui, n'a rien de commun avec le Voyage pittoresque publié sous sa direction.

RELATION DU VOYAGE AU POLE SUD ET DANS L'OCÉANIE, SUR LES CORVETTES L'ASTROLABE ET LA ZÉLÉE, exécuté par ordre du Roi pendant les années 1837, 1838, 1839 et 1840, sous le commandement de M. J. DUMONT-D'URVILLE, capitaine de vaisseau. 10 vol. in-8 avec cartes. Prix de chaque vol. 3 fr.

VOYAGE MÉDICAL AUTOUR DU MONDE, exécuté sur la corvette du roi *la Coquille*, commandée par le capitaine Duperrey, pendant les années 1822, 1823, 1824 et 1825, suivi d'un mémoire *sur les Races humaines* répandues dans l'Océanie, la Malaisie et l'Australie; par M. LESSON. 1 vol. in 8. 4 fr. 50 c.

Digitized by Google

OUVRAGES DE M. BOURGON.

ABRÉGÉ D'HISTOIRE UNIVERSELLE, *première partie*, comprenant l'histoire des Juifs, des Assyriens, des Perses, des Égyptiens et des Grecs, jusqu'à la mort d'Alexandre-le-Grand, avec des tableaux de synchronismes; par M. BOURGON, professeur de l'Académie de Besançon. *Seconde édition*. 1 vol. in-12. 2 fr.

— *Seconde partie*, comprenant l'histoire des Romains depuis la fondation de Rome, et celle de tous les peuples principaux, depuis la mort d'Alexandre-le-Grand, jusqu'à l'avènement d'Auguste à l'empire; par M. BOURGON, etc. 1 vol. in-12. 2 fr. 50 c.

— *Troisième partie*, comprenant un **ABRÉGÉ DE L'HISTOIRE DE L'EMPIRE ROMAIN**, depuis sa fondation jusqu'à la prise de Constantinople; par M. BOURGON. 1 vol. in-12. 2 f. 50.

— *Quatrième partie*, comprenant l'histoire des Gaulois, les Gallo-Romains, les Francs et les Français jusqu'à nos jours, avec des tableaux de synchronismes; par M. J.-J. BOURGON. 2 vol. in-12. 6 fr.

OUVRAGES DE M. MARCUS.

FABLES DE LESSING, adaptées à l'étude de la langue allemande dans les cinquième et quatrième classes des colléges de France, moyennant un Vocabulaire allemand français, une liste des formes irrégulières, l'indication de la construction, et les règles principales de la succession des mots. 1 vol. in-12, broché. 2 fr. 50c.

ABRÉGÉ DE LA GRAMMAIRE ALLEMANDE pour les élèves des cinquième et quatrième classes des colléges de France. 1 vol. in-12, broché. 1 fr. 50 c.

(*Cet abrégé est un extrait de l'ouvrage suivant, dont il partage tous les avantages.*)

GRAMMAIRE COMPLÈTE DE LA LANGUE ALLEMANDE pour les élèves des classes supérieures des colléges de France, renfermant, *de plus que les autres grammaires*, un traité complet de la succession des mots; un autre sur l'influence qu'elle a exercée sur l'emploi de l'indicatif, du subjonctif, de l'infinitif et des participes; un vocabulaire français-allemand des conjonctions et des locutions conjonctives, etc., etc. 1 vol. in-12, broché. 3 fr. 50 c.

COURS DE THÈMES pour l'enseignement de la traduction du français en allemand dans les colléges de France, renfermant un guide de conversation, un guide de correspondance, et des thèmes pour les élèves des classes élémentaires et supérieures. 1 vol. in-12 broché. 3 fr.

HISTOIRE DES VANDALES, depuis leur première apparition sur la scène historique jusqu'à la destruction de leur empire en Afrique, accompagnée de recherches sur le commerce que les États barbaresques firent avec l'étranger dans les six premiers siècles de l'ère chrétienne. 2e édition. 1 vol. in-8. 7 fr. 50 c.

OUVRAGES DE M. MORIN.

GÉOGRAPHIE ÉLÉMENTAIRE ancienne et moderne, précédée d'un abrégé d'astronomie. 1 vol. in-12, cart. 1 fr. 80 c.

ŒUVRES DE VIRGILE, traduction nouvelle, avec le texte en regard et des remarques. 3 vol. in-12. 7 fr. 50 c.

BUCOLIQUES ET GÉORGIQUES. 1 vol. in-12. 2 fr. 50 c.

PRINCIPES RAISONNÉS DE LA LANGUE FRANÇAISE, à l'usage des colléges. *Nouvelle édition*. 1 vol. in-12. 1 fr. 20 c.

PRINCIPES RAISONNÉS DE LA LANGUE LATINE, suivant la méthode de Port-Royal, à l'usage des colléges. 1 vol. in-12. 1 fr. 25 c.

NOUVEAU SYLLABAIRE, ou principes de lecture. Ouvrage adopté par l'Université, à l'usage des écoles primaires. 60 c.

TABLEAUX DE LECTURE destinés à l'enseignement mutuel et simultané, 50 feuilles. 4 fr.

OUVRAGES DE MM. NOËL, CHAPSAL, PLANCHE ET FELLENS.

GRAMMAIRE LATINE (nouvelle) sur un plan très méthodique, par M. NOËL, inspecteur-général à l'Université, et M. FELLENS. *Ouvrage adopté par l'Université*. 1 fr. 80 c.

Digitized by Google

EXERCICES (latins-français). 1 fr. 80
THÈMES POUR 8e ET 7e. 1 fr. 50
CORRIGÉS. 1 fr. 50

ABRÉGÉ DE LA GRAMMAIRE FRANÇAISE, par MM. NOEL et CHAPSAL. 1 vol. in-12. 90

GRAMMAIRE FRANÇAISE (nouvelle) sur un plan très méthodique, par MM. NOEL et CHAPSAL. 3 vol. in-12 qui se vendent séparément, savoir :
— La Grammaire, 1 vol. 1 fr. 50
— Les Exercices (*Première année.*) 1 vol. 1 fr. 50 c
— Le Corrigé des Exercices. 2 f

EXERCICES FRANÇAIS SUPPLÉMENTAIRES, sur les difficultés qu'offre la syntaxe, par M. CHAPSAL. (*Seconde année.*) 1 f. 50

CORRIGÉ DES EXERCICES SUPPLÉMENTIRES. 2 f

LEÇONS D'ANALYSE GRAMMATICALE, par MM. NOEL et CHAPSAL 1 vol. in-12. 1 fr. 80 c.

LEÇONS D'ANALYSE LOGIQUE, par MM. NOEL et CHAPSAL. 1 vol. in-12. 1 fr. 80 c

TRAITÉ (nouveau) **DES PARTICIPES** suivi de dictées progressives, par MM. NOEL et CHAPSAL. 3 vol. in-12 qui se vendent séparément, savoir :
— *Théorie des Participes.* 1 vol. 2 fr.
— *Exercices sur les Participes.* 1 vol. 2 fr.
— *Corrigé des Exercices sur les Participes.* 1 fr. 2 fr.

SYNTAXE FRANÇAISE, par M. CHAPSAL, à l'usage des classes supérieures. 1 vol. 2 f. 75 c.

COURS DE MYTHOLOGIE. 1 vol. in-12. 2 fr.

NOUVEAU DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE, 8e *édition*. 1 vol. in 8, grand papier. 8 fr.

ŒUVRES POÉTIQUES DE BOILEAU. *Nouvelle édition*, accompagnée de notes faites sur Boileau par les commentateurs ou littérateurs les plus distingués; par M.-J. PLANCHE, prof. de rhétorique au collége royal de Bourbon, et M. NOEL, inspecteur-général de l'Université. 1 gros vol. in-12 1 fr. 50 c.

MANUEL DE BIOGRAPHIE, ou Dictionnaire historique abrégé des grands hommes; par M. NOEL. 2 vol. in-18. *Deuxième édition.* 6 f.

BIBLIOTHÈQUE DES ARTS ET MÉTIERS,

FORMAT IN-18, GRAND PAPIER.

LIVRE DE l'**ARPENTEUR-GÉOMÈTRE**, par MM. PLACE et FOUCARD. 1 vol. Prix : 2 fr.
— du **BRASSEUR**, par M. DELESCHAMPS. 1 vol. 1 fr. 50 c.
— de la **COMPTABILITÉ DU BATIMENT**, par M. DIGEON. 1 vol. 2 fr.
— du **CULTIVATEUR**, par M. MAUNY DE MORNAY. 1 vol. 2 fr. 50 c.
— de l'**ÉCONOMIE** et de l'**ADMINISTRATION RURALE**, par M. de MORNAY. 1 vol. 2 fr 50 c.
— du **FORESTIER**, par M. de MORNAY. 1 vol. 2 fr.
— du **JARDINIER**, par M. de MORNAY. 2. vol. 4 fr.
— des **LOGEURS** et **TRAITEURS**. 1 vol. 1 fr. 50 c.
— du **MEUNIER**, par M. de MORNAY. 1 vol. 2 fr.
— du **PROPRIÉTAIRE** et de l'**ÉLEVEUR D'ANIMAUX DOMESTIQUES**, par M. de MORNAY. 1 vol. 2 fr. 50 c.
— du **FABRICANT DE SUCRE** et du **RAFFINEUR**, par M. de MORNAY. 1 vol. 2 fr. 50 c.
— du **TAILLEUR**, par M. AUGUSTIN CANEVA. 1 vol. 1 fr. 50 c.
— du **TONNEUR-VÉRIFICATEUR**, par M. DIGEON. 1 vol. 2 fr.
— du **VIGNERON** et du **FABRICANT DE CIDRE**, par M. de MORNAY. 1 vol. 2 fr.

Cette collection, publiée par les soins de M. *Pagnerre*, étant devenue la propriété de M. Roret, c'est à ce dernier que MM. les libraires dépositaires de ces ouvrages devront rendre compte des exemplaires envoyés en commission par M. *Pagnerre*.

PARIS. — Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 694 831

Digitized by Google



Digitized by Google